Beto Caletti

La GUITARRA en el ACOMPAÑAMIENTO de CANCIONES

Del patrón rítmico a la improvisación.
Una mirada sobre el acompañamiento,
la textura y el mestizaje de estilos,
en busca de nuevos horizontes.

Incluye ejemplos de audio y material complementario en video en la web

MELOS

Beto Caletti

La GUITARRA en el ACOMPAÑAMIENTO de CANCIONES

Del patrón rítmico a la improvisación.
Una mirada sobre el acompañamiento,
la textura y el mestizaje de estilos,
en busca de nuevos horizontes.

MELOS

Caletti, Beto
La guitarra en el acompañamiento de canciones:
Del patrón rítmico a la improvisación,
una mirada sobre el acompañamiento,
la textura y el mestizaje de estilos, en busca de nuevos horizontes.
1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Melos, 2017.
76 p. ; 29 x 21 cm.

ISBN 978-987-611-371-7

1. Guitarra. I. Título.
CDD 787.3

Caletti, Alberto Pablo
La guitarra en el acompañamiento de canciones:
del patrón rítmico a la improvisación,
una mirada sobre el acompañamiento,
la textura y el mestizaje de estilos, en busca de nuevos horizontes
Alberto Pablo Caletti. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Melos, 2023.
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-611-505-6

1. Música. 2. Guitarra. I. Título.
CDD 787.87

ISBN 978-987-611-371-7 by Melos Ediciones Musicales S.A.
© Copyright 2017 by Melos Ediciones Musicales S.A.
Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 - Buenos Aires. Argentina.
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Prólogo

La música en América tiene innumerables estilos; cada uno de ellos, con sus raíces afro, blancas o indígenas, se basa en una rítmica distintiva. Este libro propone una mirada general para profundizar y enriquecer el acompañamiento de una canción. Sin adentrarnos en cada género en particular, la propuesta es salir de los patrones e ir más allá de la repetición de una figura aprendida: la comprensión del corazón rítmico (habitualmente concebido por la percusión) y la combinación de los elementos de un modo libre e interactivo con las melodías. La idea es lograr un acompañamiento artesanal, salir del "piloto automático" y expandir las posibilidades de la guitarra explorando mestizajes e imaginando rumbos nuevos. Muchos de los conceptos y criterios desarrollados son musicales y extensibles a cualquier instrumento de acompañamiento.

Este trabajo es fruto de los cursos que fui desarrollando durante varios años en diversas ciudades, la curiosidad y el aporte de los alumnos ayudaron a darle forma. Agradezco de corazón a Ariel Goldemberg, amigo, músico y docente, por su dedicación para leerlo (y escucharlo) y sus valiosas sugerencias.

Beto Caletti

Índice

1 | La rítmica básica y sus distintas capas 5
2 | Del patrón a la improvisación 15
3 | Rasgueos y arpegios 25
4 | Elección de acordes 29
5 | Utilización de otros parámetros 40
6 | Nuevos horizontes 47
7 | Ejemplos de canciones 54

El libro consta de 123 ejemplos de audio que están comprendidos en los seis primeros capítulos. El séptimo y último capítulo tiene ocho ejemplos más (del 124 al 131), que remiten a canciones, algunas de las cuales tienen más de una versión.

Encontrá los ejemplos de audio y el material complementario en video de este libro en:

www.melos.com.ar/audios/

1 | La rítmica básica y sus distintas capas

Comprensión del corazón rítmico del estilo

Para abordar la rítmica de un estilo hay dos cuestiones fundamentales: distinguir la base rítmica de otros parámetros (melodía, cadencias armónicas, forma), y pensarla independientemente del instrumento armónico o cualquier instrumentación. Por eso es que no siempre es conveniente encarar un estilo desde la guitarra, sino pensarnos como percusionistas, o "ritmistas". Para esto no es necesario desarrollar ninguna técnica o tocar ningún instrumento de percusión en particular, pero sí buscar con el cuerpo o con la voz la comprensión e incorporación de los elementos rítmicos.

Muchas veces escuchamos y repetimos una rítmica sin prestar demasiada atención a cómo está compuesta, la tocamos más o menos como nos sale en la guitarra la primera vez y así la repetimos. Esto algunas veces funciona bien y otras no. El hecho de conocer cómo se estructura el ritmo que estamos tocando nos da más posibilidades de mejorar, de profundizar en el desarrollo de una idea y de aplicarlo con mayor libertad en diferentes contextos. El concepto de pensar un acompañamiento determinado como algo cerrado es análogo al de tener una gráfica en un formato fotográfico (como JPG o TIFF), no podemos modificarla internamente. En cambio poder diferenciar las partes que la componen, sería similar a lo que ocurre con un formato de capas (como Photoshop o Illustrator). En este caso disponemos de cada parte (cada elemento rítmico) para aprenderla en detalle, darle una expresión diferente e intercambiar elementos con mayor libertad. En definitiva, la comprensión de la estructura rítmica de un estilo nos permite afianzar su aprendizaje y expandir las fronteras de la interpretación.

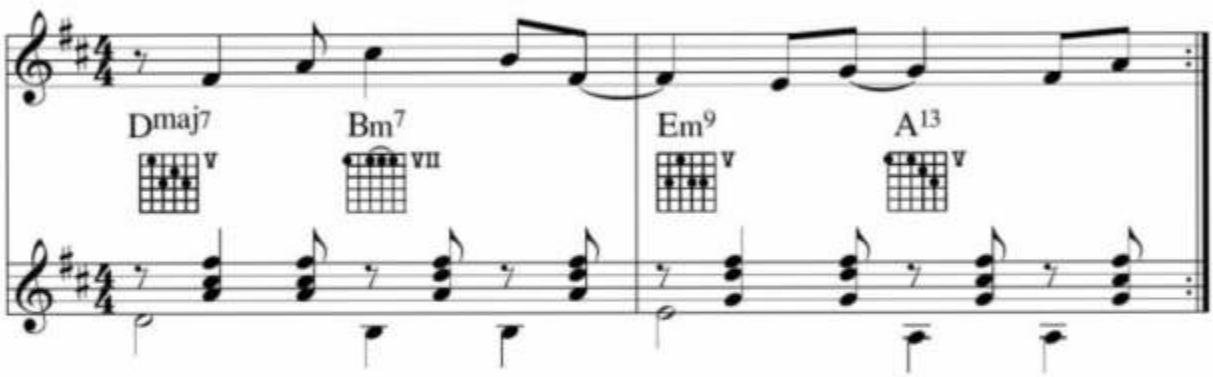
La lectura musical facilita esta comprensión pero no es de modo alguno excluyente. El acceso al lenguaje rítmico o melódico de una partitura ordena y suma posibilidades, pero el reconocimiento auditivo sigue siendo lo principal. Podemos aprender la rítmica de un estilo "de oído", y en este libro todos los ejemplos están grabados de modo que podamos reproducir lo que escuchamos utilizando las partituras como guía según las posibilidades de cada uno.

La definición de un estilo según la rítmica de la base

Las diferencias de un estilo a otro son múltiples: instrumentación, giros melódicos, cadencias armónicas, forma, letra, pero el principal elemento diferencial es la rítmica del acompañamiento. Podemos usar una misma cadencia armónica y similar melodía sobre una rítmica diferente, y ya estamos cambiando el estilo.

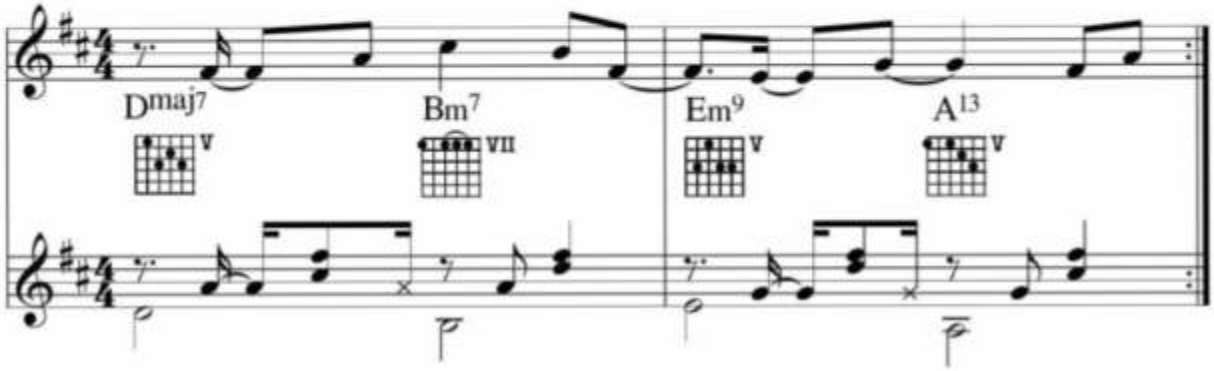
Este es un ejemplo en ritmo de bolero:

AUDIO 1



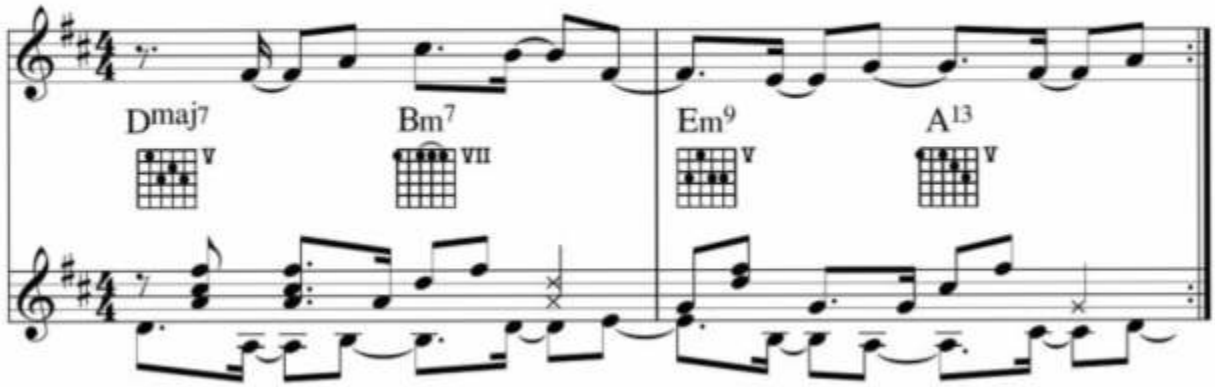
Manteniendo la misma estructura armónica y melódica lo podemos tocar como candombe:

AUDIO 2



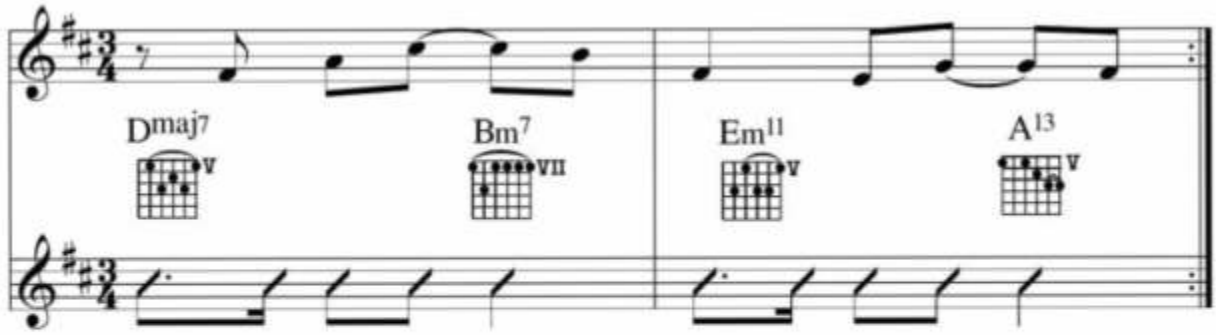
O con ritmo de son:

AUDIO 3



O incluso, adaptando el ritmo de la melodía, llevarlo hacia una zamba:

AUDIO 4



En todos los casos podemos identificar la melodía y su armonización como de la misma canción, pero al cambiar el acompañamiento el estilo cambia completamente. En estos ejemplos apenas modificamos un poco el fraseo de la melodía para adaptarnos a cada estilo. Hay algunos géneros que tienen una impronta melódica muy fuerte y distintiva, pero podemos tomar como regla general que el mayor peso estilístico está en el acompañamiento rítmico.

Escuchando el ritmo del acompañamiento

Cuando oímos una canción suele haber una cantidad de elementos que la componen: melodía, armonía, letra, instrumentación, entre otros. La capacidad de aislar la rítmica del acompañamiento es fundamental para analizarla. Un buen ejercicio es tomar una canción cualquiera e ir a buscar la esencia rítmica de la base. En el siguiente ejemplo escuchamos un tramo de un carnavalito:

AUDIO 5

Ahora el carnavalito sin la melodía y reducido el acompañamiento a la guitarra:

AUDIO 6

Ahora solamente la estructura rítmica básica:

AUDIO 7

Si volvemos a escuchar el tema original podemos percibir que esta estructura rítmica no sólo está presente sino que es el corazón de la canción. La posibilidad de escuchar haciendo foco en un aspecto determinado nos abre la puerta para profundizarlo.

La trama rítmica

Los ritmos de descendencia afro (hay influencia de música negra en la mayoría de los estilos latinoamericanos), suelen estar basados en estructuras polirrítmicas que conjugan más de un elemento en forma de capas sonoras. Cada estilo está basado en una suma de ritmos que conforman la trama, esta textura a veces nos resulta compleja pero suele ser fruto de la superposición de elementos simples. De la escucha de cada una de estas capas depende la comprensión del estilo.

Cada una de estas células rítmicas ocupa un lugar en el espectro sonoro y se la identifica con un instrumento en particular, característico de cada género. En general podemos reconocer una parte grave (ésta suele ser tocada con tambores de mayor tamaño), que marca el pulso y constituye el corazón del estilo. Una parte aguda que marca la subdivisión del pulso, representada en general por un instrumento idiófono (maraca, shaker, caxixi, sonajas) y una parte de altura media que suele ocuparse de las síncopas, marcadas normalmente con maderas o tambores pequeños. Esta división no siempre es tan clara, no hay una regla fija (por ejemplo el tambor piano en el candombe marca síncopas también) pero nos sirve para tener una buena aproximación. El instrumento característico de la formación tradicional es sólo una referencia, y lo importante es la rítmica de cada capa más allá del timbre que la lleve a cabo.

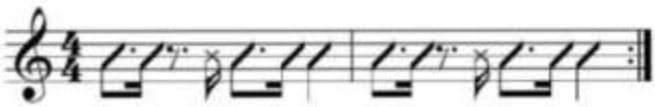
Estos son ejemplos sobre algunos estilos (candombe, chacarera y samba brasilero) donde separamos el acompañamiento en diferentes estratos rítmicos.

La cuerda de tambores del candombe:

AUDIO 8

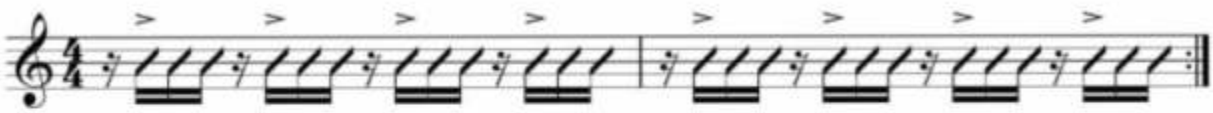
El tambor piano lleva la base:

AUDIO 9



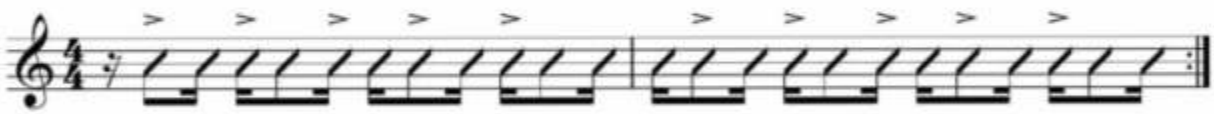
El tambor chico, el más agudo, marca la subdivisión del pulso:

AUDIO 10



El repique hace variaciones sincopadas:

AUDIO 11

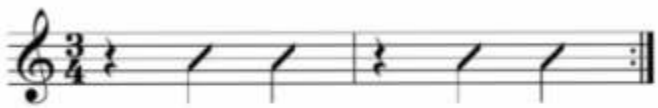


El bombo en la chacarera:

AUDIO 12

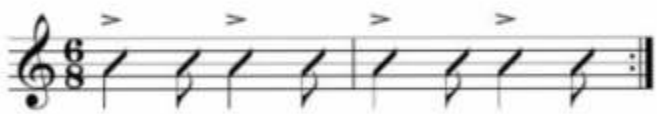
El parche marca el pulso ternario:

AUDIO 13



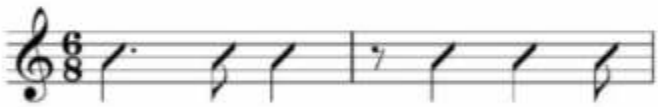
La madera completa la polirritmia:

AUDIO 14



Algunas variaciones sincopadas:

AUDIO 15



Samba brasilero:

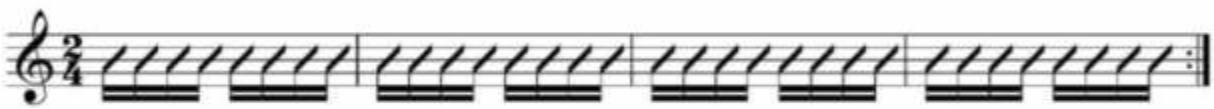
AUDIO 16

El surdo marca el pulso binario acentuando el segundo tiempo:

AUDIO 17

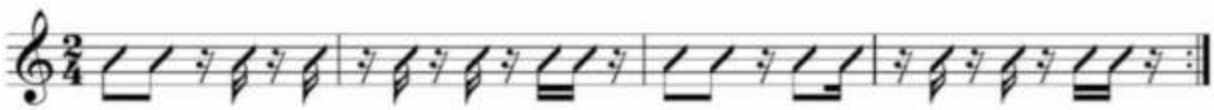
La subdivisión del pulso puede ser marcada por el ganzá, un shaker o el hi-hat de la batería:

AUDIO 18



El tamborim suele marcar células sincopadas que completan la trama del samba. Una variante posible:

AUDIO 19



En los tres casos desarmamos la polirritmia en partes rítmicas más simples. La idea es escucharlas y aislarlas en el contexto de una canción hasta identificarlas con facilidad. Luego comenzar a tocar cada una por separado e ir juntándolas de a poco con naturalidad, al principio de a pares y luego las tres. Podemos usar pies, manos y voz para diferenciarlas. No tiene sentido insistir en sumar una parte nueva si no resulta fluido. A veces toma tiempo que esto ocurra pero solamente así va a resultar natural llevar el ritmo a la guitarra. El mismo criterio de separación de capas rítmicas puede aplicarse a otros géneros.

Incorporación y naturalización de la base rítmica

Cualquier estudio, análisis o práctica de un estilo tiene que derivar en la naturalización de la rítmica del acompañamiento, de aquello que denominamos como *groove*. El toque "intuitivo" es el que nos guía primero, luego podemos desarmarlo para comprenderlo mejor, pero una vez hecho este trabajo (que a cada uno de nosotros nos lleva tiempos diferentes) la búsqueda debería ser la incorporación

del toque de modo natural, retomando la idea de tocar de manera intuitiva. Es natural abordar la música popular sin pensar ni estructurar lo que tocamos. Cuando los caminos por los que nos lleva la intuición parecen agotados, expandimos las fronteras aprendiendo nuevos recursos (auditivos, teóricos o técnicos), que luego incorporamos y nos permiten seguir tocando desde la "intuición" pero con un espectro de posibilidades más amplio. Las capacidades de manejarse intuitivamente son diferentes en cada uno de nosotros. De la capacidad de reconocer cuándo es conveniente intelectualizar un concepto depende en buena medida cuánto avancemos.

La idea de percibir el lado puramente percusivo nos permite tener una relación más física con lo que tocamos, porque finalmente no vamos a tocar la guitarra "pensando" sino con el cuerpo. La gran mayoría de los estilos afro y americanos nacieron junto con el baile, es bueno que en nuestro proceso de aprendizaje no perdamos esto de vista.

La relación entre la percusión y la guitarra

Una vez comprendidos los estratos rítmicos buscamos el modo de tocar esa textura en la guitarra. No existe una manera única de hacerlo y desde luego no habrá dos guitarristas con igual toque, hay modos estándar y conocidos y otros muy particulares. Creo que es una buena idea probar con un modo ya escuchado para buscarle luego una forma más personal. La mayoría de las veces no es posible llevar a los dedos el toque de tres tambores, entonces se hace una síntesis que represente el groove destacando algunos elementos y omitiendo otros. Muchas veces no es necesario tocar una determinada capa rítmica, ésta se hace presente en la suma de las otras. A veces incluso resulta mejor tocar menos, desde luego el contexto instrumental es determinante: un ejemplo bien notable es cuando tocamos con un bajista, desarrollar una base con mucho peso en las bordonas de la guitarra genera una competencia en la zona grave que en la mayoría de los casos resta más que lo que aporta.

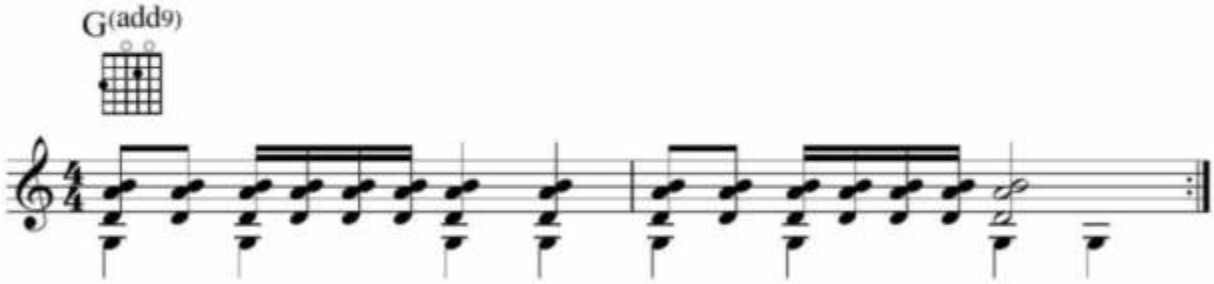
Técnica e independencia

La elección del modo de tocar un estilo es una decisión estética y muchas veces depende de las posibilidades técnicas. A veces un toque más simple es más efectivo, o sencillamente va mejor con nuestro modo de interpretar. Otras veces las polirritmias complejas funcionan mejor y requieren el desarrollo de una técnica que nos permita tocarlas. Yo creo que la única regla al respecto debería ser que suene con naturalidad, si por tratar de tocar algo complejo pierdo el pulso es mejor volver a lo sencillo. Podemos seguir estudiando un modo más rico, pero no conviene utilizarlo hasta sentirlo natural, finalmente cualquier toque debería resultar "fácil".

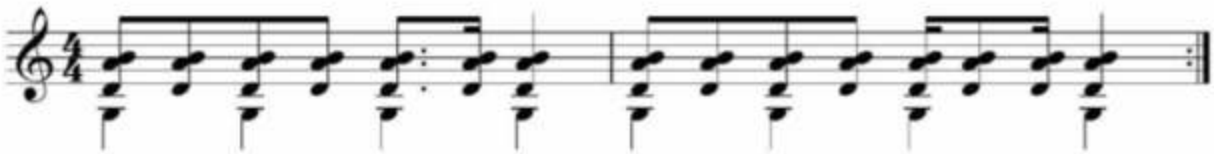
La posibilidad de incorporar nuevas técnicas es ilimitada y cada recurso requiere una habilidad diferente, pero no siempre nos adaptamos con facilidad a tocar de un modo determinado. Encontrar el balance entre aquello que nos resulta natural sin dejar de explorar y profundizar para ampliar nuestra capacidad, es fundamental.

La independencia entre los dedos de la mano derecha es la que nos va a permitir llevar distintas rítmicas de modo simultáneo. Hay gran cantidad de ejercicios para desarrollarla, libros enteros, las siguientes son algunas opciones para trabajar la independencia y pueden servir como paso previo y facilitar el abordaje de las polirritmias:

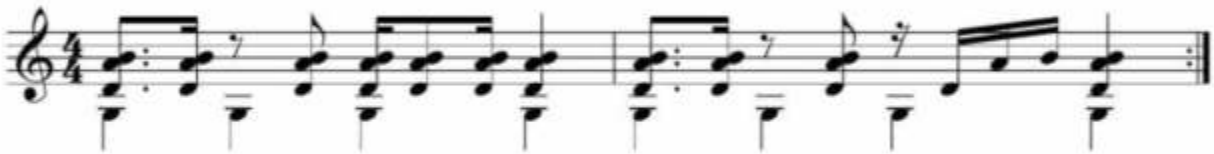
AUDIO 20



AUDIO 21



AUDIO 22



AUDIO 23

AUDIO 24

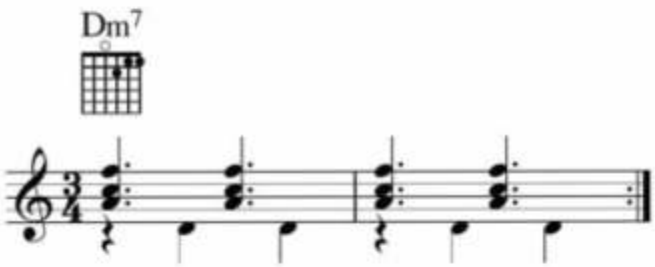
AUDIO 25

La construcción de un patrón rítmico en la guitarra

La mayoría de las veces el pulgar toca las bordonas y se ocupa de la parte grave, mientras los otros dedos tocan otra rítmica en bloque o en forma de arpegio. Estos son algunos ejemplos de patrones que podemos formar en la guitarra a partir de la suma de los ritmos que tocan los diferentes tambores. Para trabajar sobre la parte rítmica sin implicar variaciones armónicas que nos distraigan, vamos a utilizar un solo acorde de modo que toda la atención esté volcada al trabajo de la mano derecha.

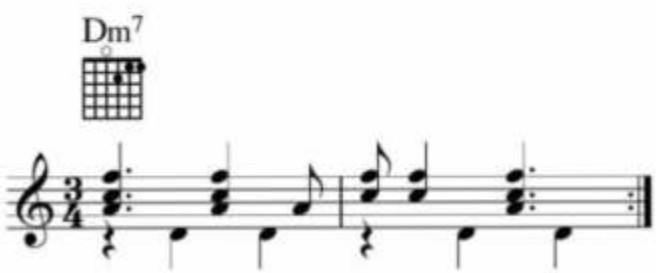
Ejemplo 1 de patrón rítmico de chacarera:

AUDIO 26



Ejemplo 2 de patrón rítmico de chacarera:

AUDIO 27



Ejemplo 1 de patrón rítmico de candombe:

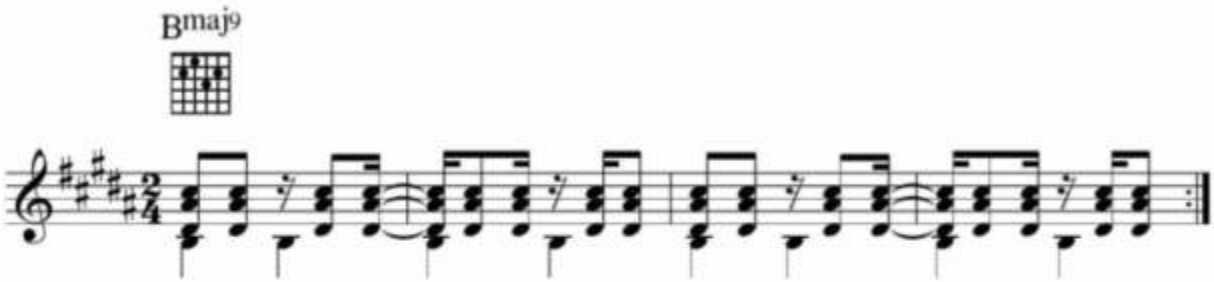
AUDIO 28

Ejemplo 2 de patrón rítmico de candombe:

AUDIO 29

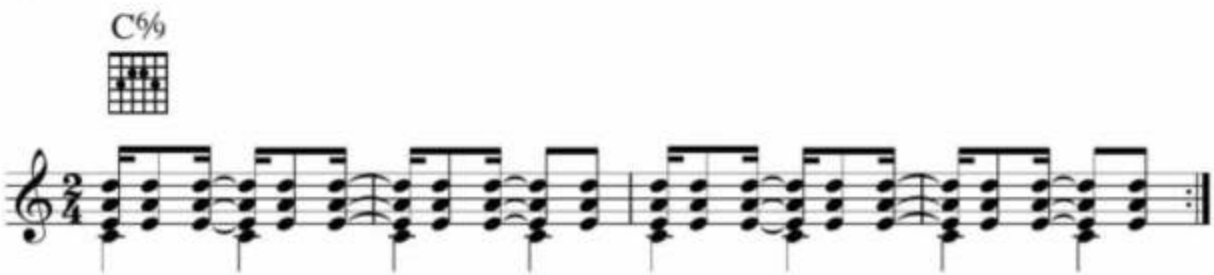
Ejemplo 1 de patrón rítmico de samba:

AUDIO 30



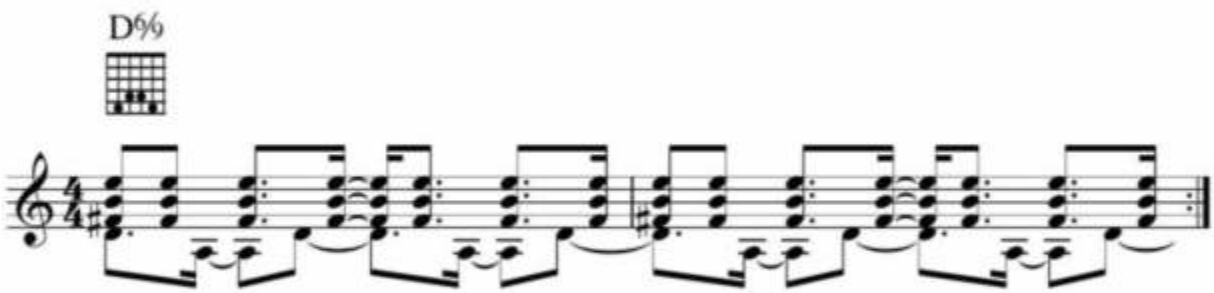
Ejemplo 2 de patrón rítmico de samba:

AUDIO 31

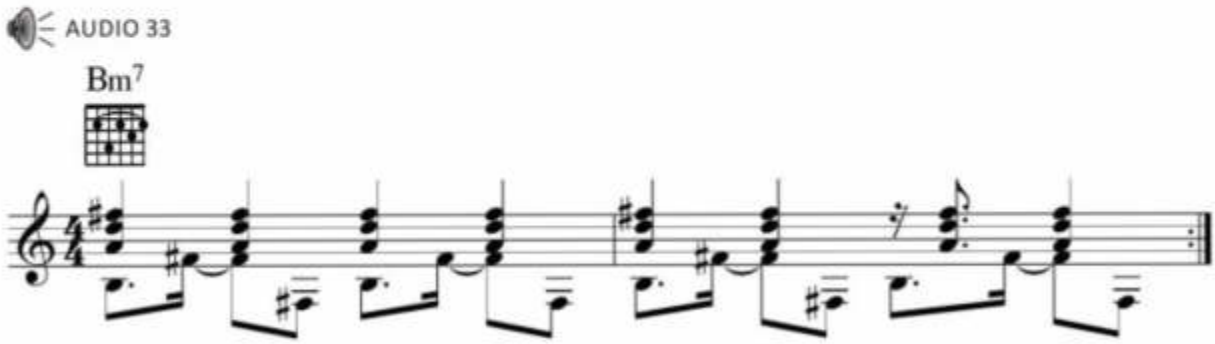


Ejemplo de patrón rítmico de son:

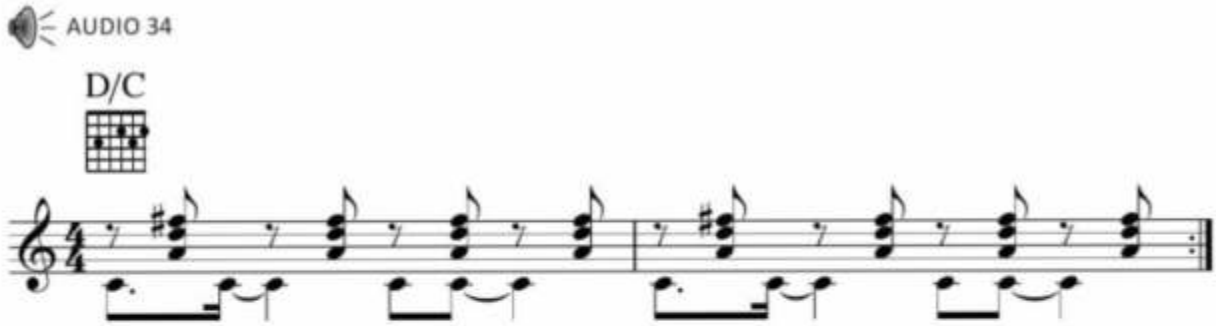
AUDIO 32



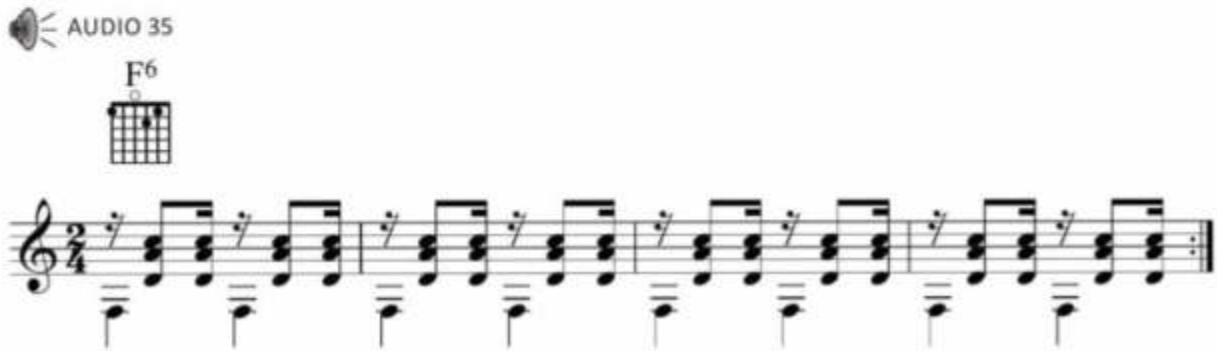
Ejemplo de patrón rítmico de milonga:



Ejemplo de patrón rítmico de murga:



Ejemplo de patrón rítmico de choro:



Patrón rítmico

Finalmente, después de escuchar el estilo, comprender sus raíces rítmicas, desarmarlo en capas y llevarlo a nuestro modo a la guitarra; tenemos lo que llamamos "patrón" rítmico. Este conjunto de células rítmicas es la base que aprendemos a repetir y sobre la cual se apoya una canción. La estabilidad rítmica del patrón es fundamental, por eso es importante poder repetirlo durante mucho tiempo, "flotar" sobre ese patrón hasta llevarlo con total naturalidad. Despojarnos de la armonía y tocar sobre un solo acorde nos permite mayor focalización del estudio, una vez naturalizada la rítmica podemos abrirla a cadencias de cuatro u ocho acordes, siempre que podamos mantener toda la atención en el discurso rítmico. Hacerlo sobre un metrónomo o una base percusiva es fundamental y nos permite relajarnos. En la música popular la repetición es uno de los elementos principales y el trabajo de reiteración, que podría parecer tedioso, se convierte en algo muy placentero cuando realmente estamos compenetrados en ese ida y vuelta rítmico que es el alma de una canción.

2 | Del patrón a la improvisación

El discurso artesanal en el acompañamiento

La utilización de un patrón rítmico fijo es la mejor manera de aproximarse a un estilo; afianzar el toque repitiendo la misma rítmica nos permite sumergirnos en el discurso de cada danza. Pero una vez naturalizado ese patrón podemos quitar el "piloto automático" para desarrollar un discurso de acompañamiento más libre. Esto es posible si incorporamos primero las capas por separado. Si, por el contrario, aprendimos una rítmica cerrada, se hace difícil variarla con libertad.

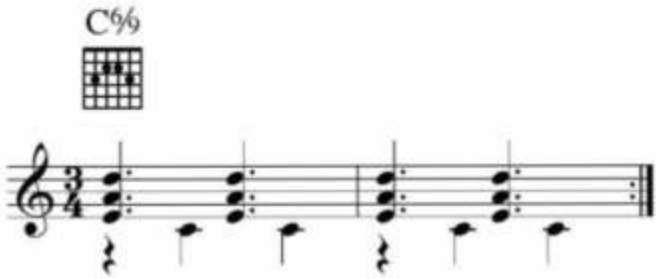
La no automatización del acompañamiento no implica estar cambiando constantemente, y mucho menos perder el concepto de *base* sobre el que se afianza la canción, pero sí permitirse la libertad de interaccionar con la melodía, cambiar la figura rítmica u otras variantes expresivas que enriquezcan el tema desde el acompañamiento. Acción y silencio son las variables que mantienen la tensión de una canción, cuanto más sensible a ambos sea el acompañamiento más rico será el resultado.

El anclaje en dos polos

Una manera de pensar la variación del acompañamiento es mantener el piso rítmico (llevado en general por el pulgar en las bordonas) y variar el resto de los dedos en función de la melodía. Para esto es importante, una vez más, la independencia. Una buena forma de practicar este recurso es, sobre un solo acorde y sin referencia melódica, tomar un *groove* determinado y hacer variaciones sin modificar el bajo. La atención irá haciendo foco alternativamente en cada una de las partes.

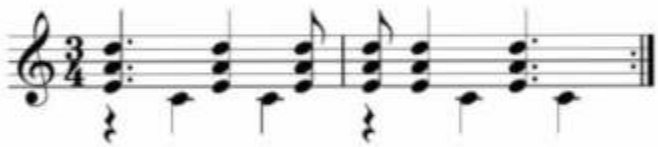
Patrón original de chacarera:

AUDIO 36



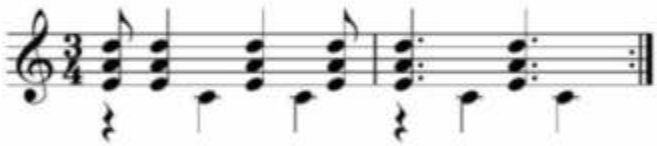
Variación 1:

AUDIO 37



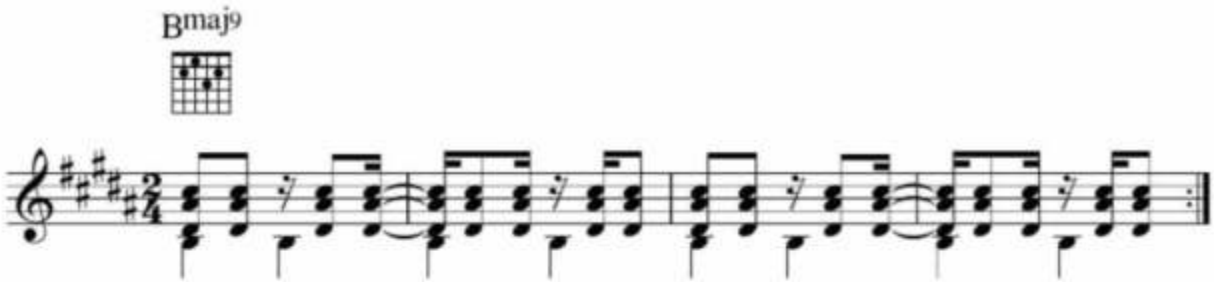
Variación 2:

AUDIO 38



Patrón original de samba:

AUDIO 39



Variación 1:

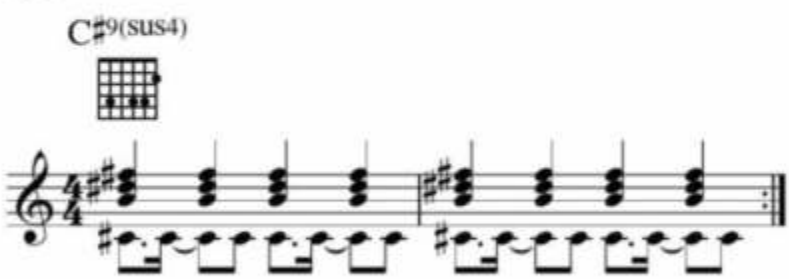
AUDIO 40

Variación 2:

AUDIO 41

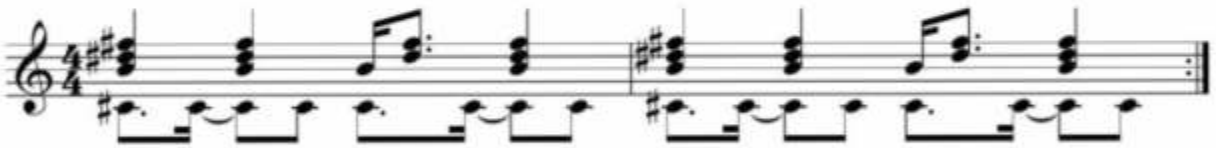
Patrón original de milonga:

AUDIO 42



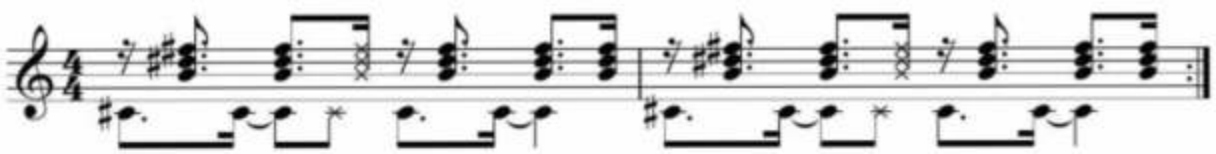
Variación 1:

AUDIO 43



Variación 2:

AUDIO 44



Una vez dominada cada una de las variaciones, el ejercicio es combinarlas en forma consecutiva hasta poder discurrir entre las tres maneras distintas con soltura. Si se nos ocurre una nueva variante la podemos agregar al ciclo. Lo más importante es mantener siempre fijo el movimiento del bajo, buscar variaciones arriba y mantener el piso firme. El metrónomo ayuda siempre.

La historia que teje la guitarra cuando acompaña

Cuando pensamos en variaciones lo más obvio es el cambio de la célula rítmica, pero son muchos los parámetros que podemos modificar (más adelante los veremos en detalle). En realidad, más que una suma de variaciones posibles, la idea es que el acompañamiento narre una historia, si bien subordinada a la que cuenta la melodía, con idas y vueltas que se entretejan con ésta enriqueciendo la canción. A veces el tema nos pide un cambio radical en el acompañamiento, otras uno muy sutil y otras, más estabilidad que cambio. Por eso es que el acompañamiento debería estar siempre "vivo", de ningún modo en variación constante, pero siempre reaccionando expresivamente a lo que la canción sugiere. Cuantos más recursos conozcamos más opciones tendremos para aportar, cuanto más dominemos un estilo más podremos jugar con su lenguaje, pero no hay que perder de vista el factor fundamental de cualquier música que tiene su origen en el baile: la estabilidad rítmica.

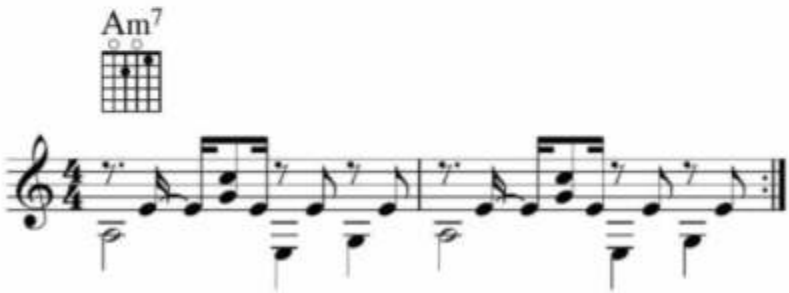
Veamos entonces algunas maneras de enriquecer el discurso del acompañamiento.

Variaciones del bajo

El bajo requiere sin duda de mucha estabilidad, lo que no quiere decir que no pueda tener variantes. Podemos variar toda una sección de la canción estableciendo un patrón con un bajo diferente o bien realzar un momento determinado con una variación en las bordonas que luego retoma la forma anterior. Hay estilos que se basan en un bajo improvisado repleto de variaciones (la *baixaría* en el choro brasilero, por ejemplo), pero son minoría, en general el peso de las bordonas es muy marcado y no suele tener tanta movilidad. Algunas variaciones posibles:

Candombe:

AUDIO 45

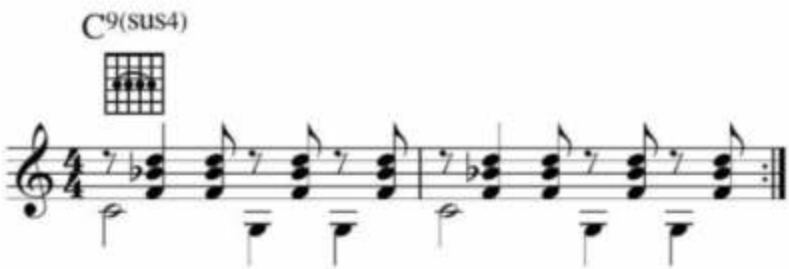


Samba:

AUDIO 46

Bolero:

AUDIO 47

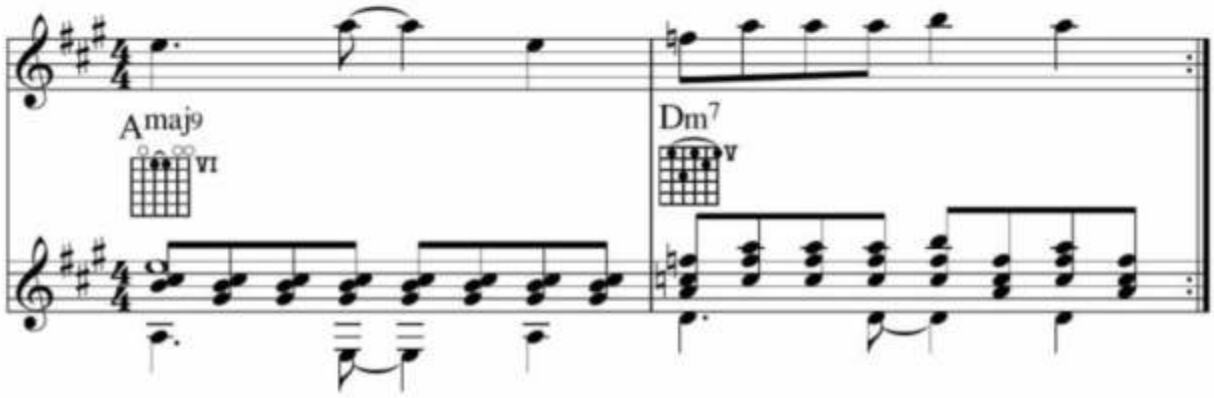


Apoyo de la melodía

Apoyar la melodía dentro del acompañamiento es un recurso que refuerza determinado momento de la canción. Esto requiere a veces desprender algunos de los dedos para marcar ciertas notas pero sin perder la rítmica base (excepto que suspendamos deliberadamente el *groove* para hacer este doblaje). Puede utilizarse una técnica conocida como "apoyo" (el dedo toca apoyándose en la cuerda superior) para que la línea se destaque más, o un toque más liviano sin despegarse tanto del acompañamiento.

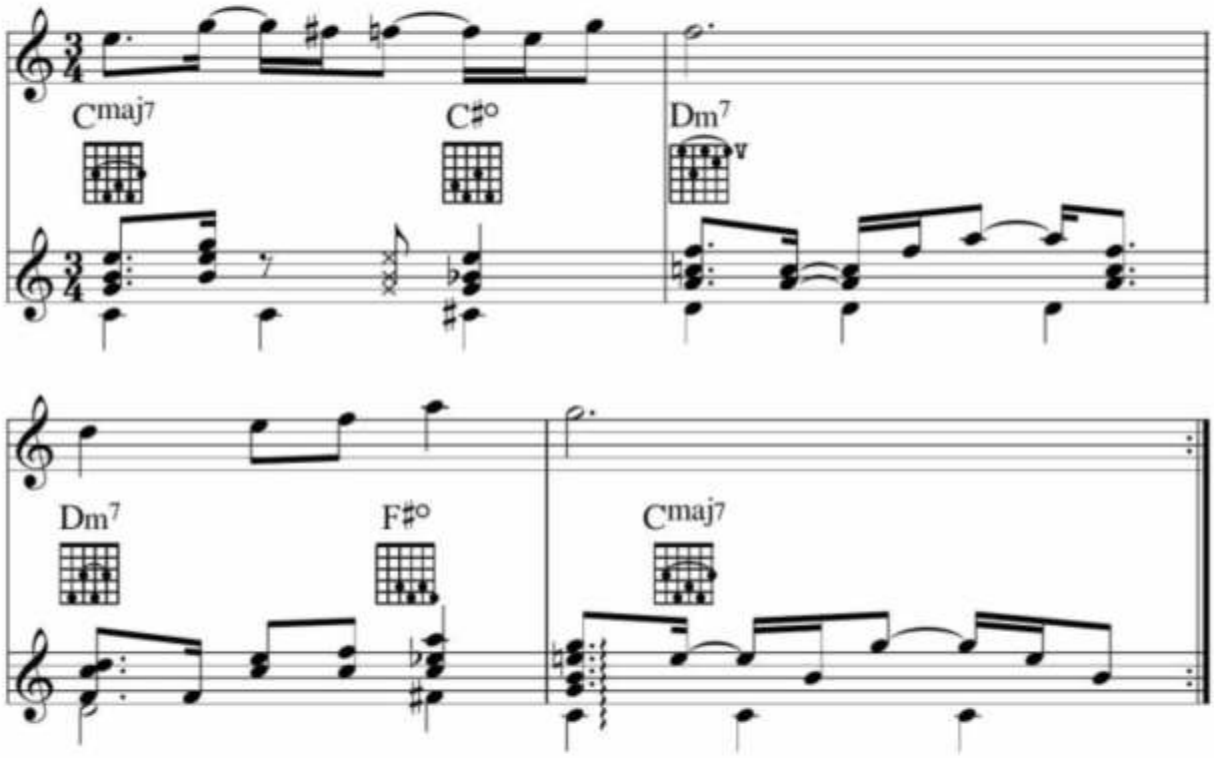
En éste ejemplo, basado en ritmo de bolero, la guitarra no abandona la figura de acompañamiento. El acorde sigue siendo tocado en bloque y las voces se arman con la cuerda más aguda replicando a la melodía:

AUDIO 48



En esta zamba los dedos se desprenden del acorde para apoyar un tramo melódico:

AUDIO 49

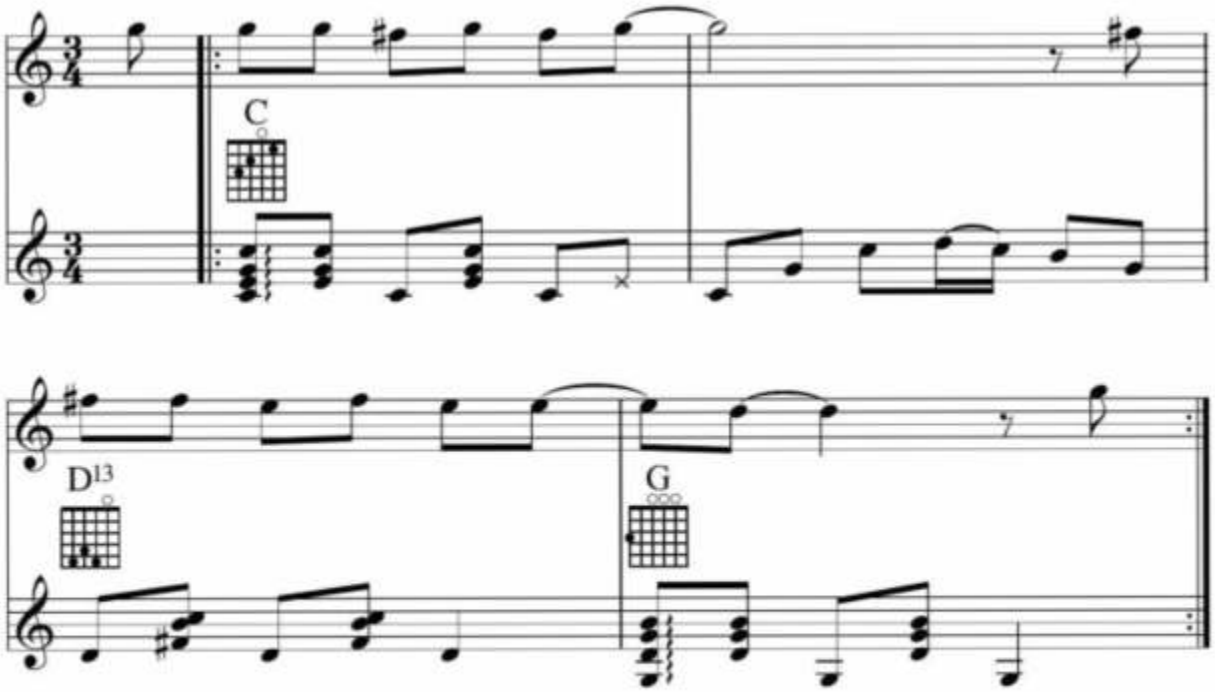


Contracantos

El contracanto es una línea melódica que contesta a algún pasaje específico de la melodía. Éste recurso realza la interacción entre la voz principal y el acompañamiento y genera mayor fluidez. A veces una o dos notas son suficientes como "comentario" melódico. Técnicamente funciona igual que el apoyo a la melodía, los dedos se desprenden del acompañamiento para realzar algunas notas sin perder la continuidad.

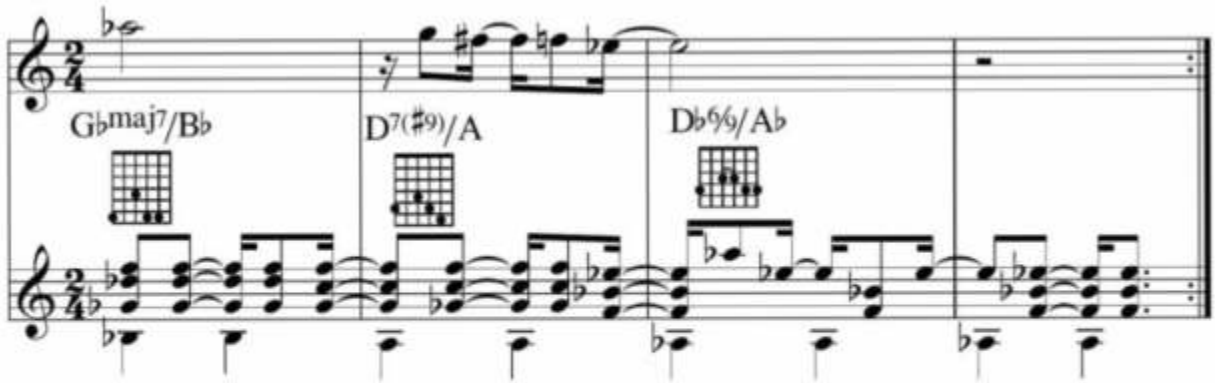
Esta es una canción litoraleña, los dedos responden a la melodía en forma de arpegio:

AUDIO 50



Aquí, sin abandonar el *groove* de bossa nova, la guitarra contesta:

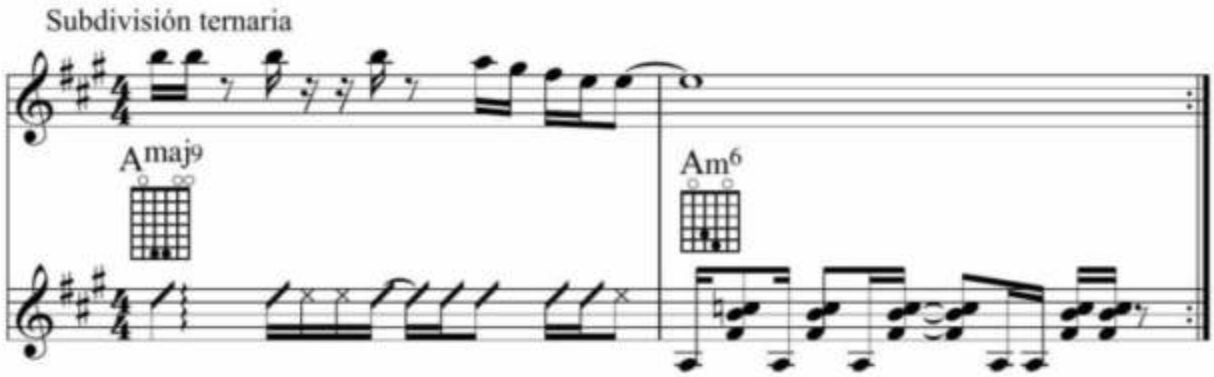
AUDIO 51



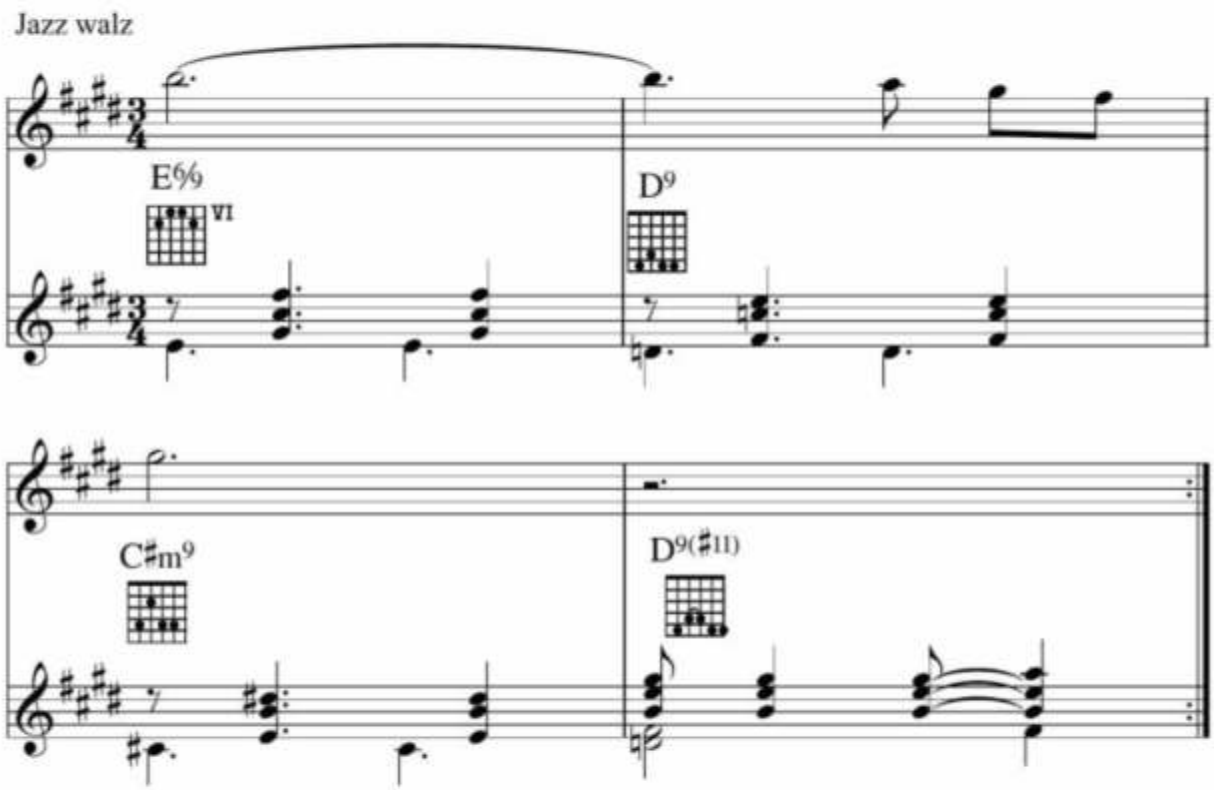
"Contestando" con el acorde

Funciona igual que el contracanto pero sin exponer un motivo melódico, el mismo acorde que viene sonando (o una secuencia de acordes) se destaca en intensidad o con una articulación rítmica particular que contesta a la melodía. Una vez más, no es necesario que sea complejo para que resulte efectivo.

AUDIO 52



AUDIO 53

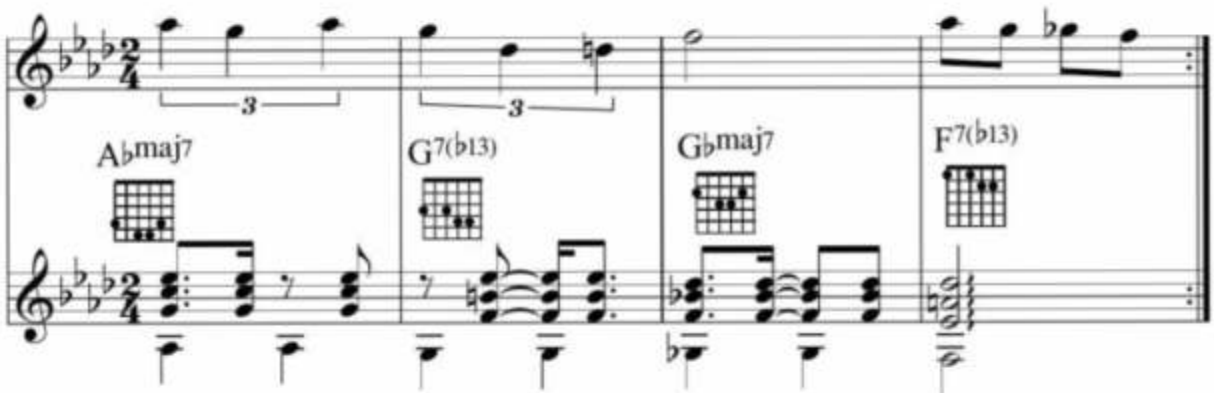


Otras texturas

Variar la textura con un cambio en la densidad rítmica, un arpegio o un silencio, puede aportar también elementos interesantes de intercambio.

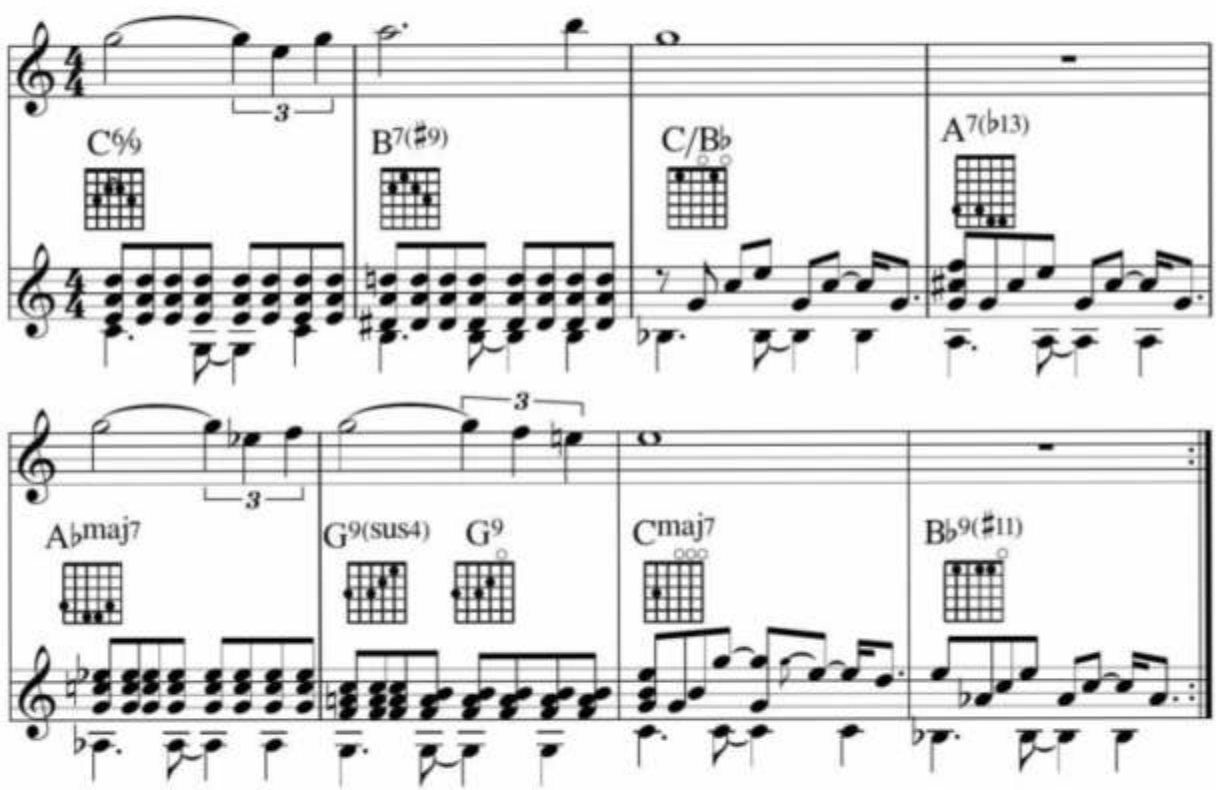
En este ejemplo el ritmo de marcha se detiene:

AUDIO 54



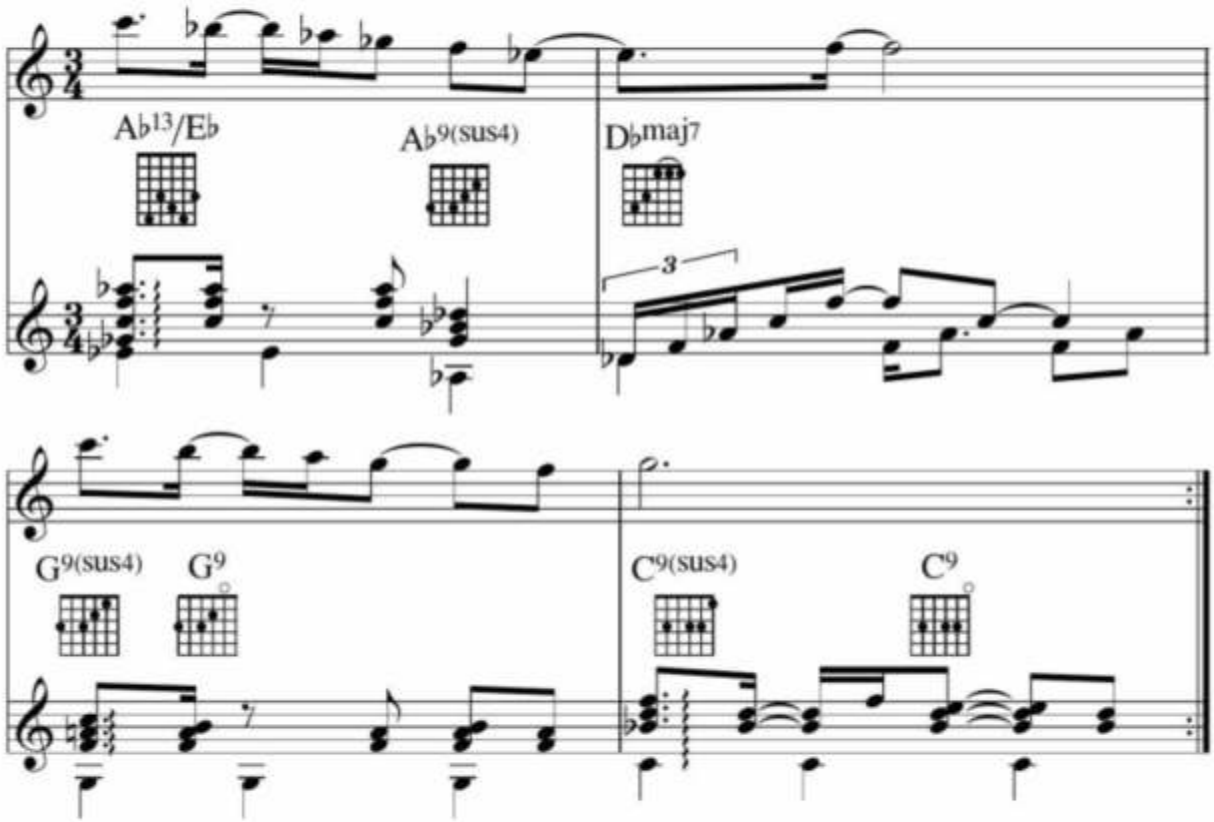
Aquí el ritmo de bolero se vuelve arpegiado y construye una textura propia como contracanto:

AUDIO 55



En esta zamba la guitarra contesta con una melodía primero y sin salirse del patrón después:

AUDIO 56



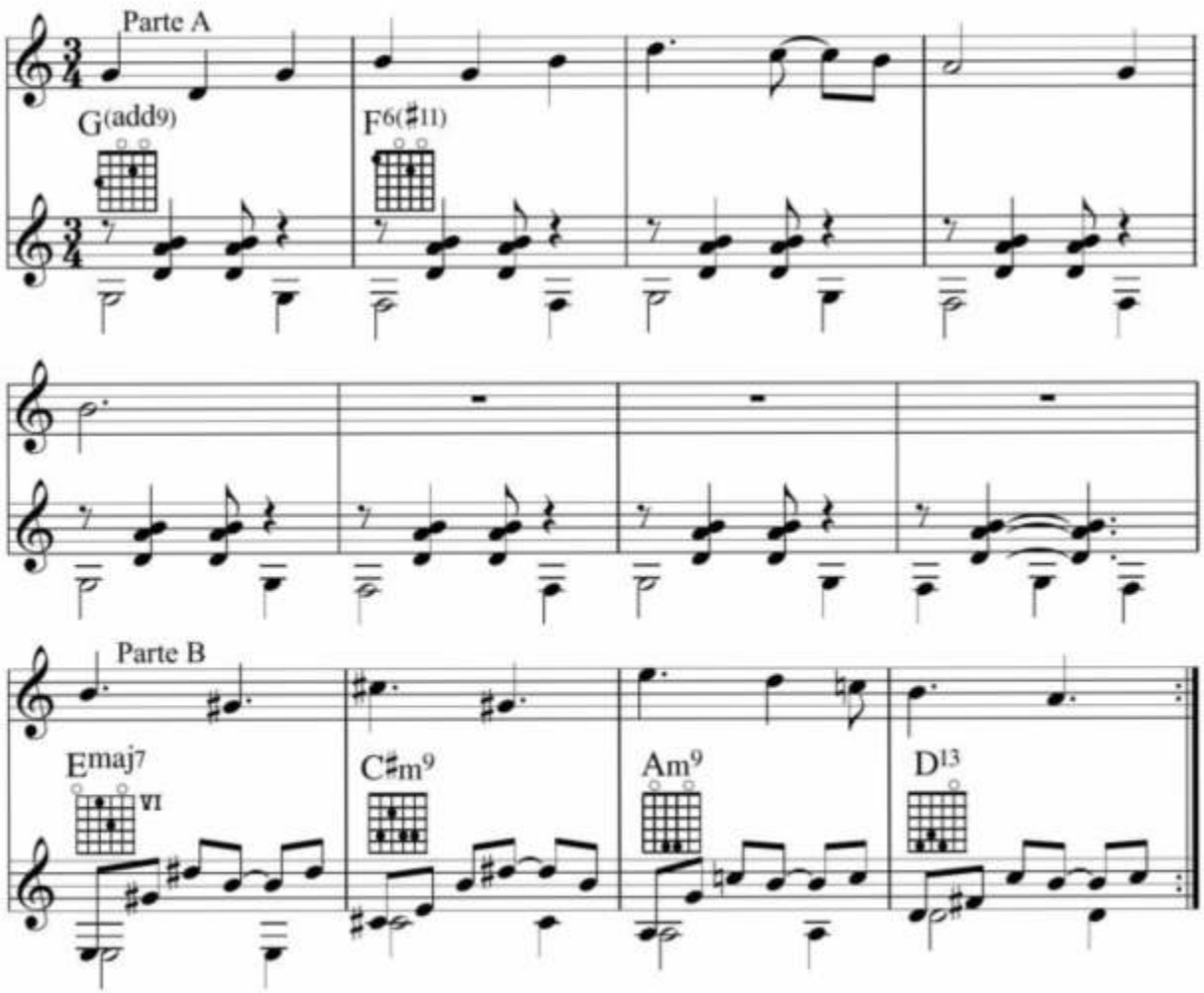
El acompañamiento y la forma de la canción

Las partes que conforman una canción (introducciones, estrofas, estribillos, interludios, codas) constituyen la "forma" y también pueden estar redefinidas por el acompañamiento. Modificar por ejemplo el *groove* entre la parte A y la parte B le da mayor entidad al cambio que de por sí ya establecen melodía y armonía, el modo en que se comporte el acompañamiento en ese contraste va a influir en la personalidad del tema.

Aquí la guitarra acompaña este estilo valseado con acordes en bloque para la parte A y arpegia la parte B haciéndola más ligada:

AUDIO 57

Jazz walz



La idea es, con estos y otros recursos que podamos imaginar, tender a la evolución gradual del patrón fijo hacia la improvisación en el acompañamiento, buscando fluidez en el intercambio entre melodía y base.

3 | Rasgueos y arpegios

Entre el toque tradicional y el "clásico"

Una de las características distintivas de la guitarra es el uso del rasgueo. La mayoría de los estilos tradicionales emplean este recurso. En un principio probablemente por resultar más accesible y luego por constituirse en característico, en definitiva la guitarra popular se identifica con el toque rasgueado. Cuando las músicas folklóricas comienzan a convivir con las consideradas "académicas" los recursos técnicos también se comparten y el toque "clásico" se incorpora de un modo más pleno al repertorio popular. Cualquiera que se acerca por primera vez a una guitarra tiende, por intuición, a rasguear las cuerdas, parece ser lo más natural. El toque de cada dedo pulsando una cuerda resulta más complejo y requiere a priori una destreza técnica que el rasgueo no. Desde luego hay rasgueos complejos que necesitan de mucha habilidad, pero sigue siendo natural relacionar a la guitarra rasgueada con su lado más popular o intuitivo, y a la digitación clásica con una visión más desarrollada o académica. En cualquier caso ambos toques se complementan y enriquecen al instrumento.

Los rasgueos y la música de baile

La sonoridad rasgueada es la más explosiva, es allí donde alcanza la guitarra su mayor rango dinámico y su dimensión más percusiva. Por eso es natural asociar a las formas primitivas (tocadas en el pasado o en la actualidad) con el rasgueo, que favorece el baile.

Cuando un aspecto (el percusivo en este caso) es tan preponderante, los otros (armonía, melodía) tienden a ocupar un segundo plano, la jerarquización de algún parámetro sobre otro de por sí define un estilo. Por ejemplo, si vamos a tocar una melodía con un instrumento pentatónico, podemos imaginar que la armonía no será un aspecto muy importante, de igual modo si la orquesta está formada por un grupo de cuerdas frotadas no esperamos que predomine la rítmica. En el caso de la guitarra rasgueada, la armonía está condicionada: no es fácil armar acordes con disonancias y los golpes y chasquidos predominan por sobre la sutileza de los intervalos. Tampoco es fácil que se destaquen detalles melódicos por la disposición de la mano derecha. Es por eso que la guitarra rasgueada empuja a la canción a su lado más rítmico.

La técnica "clásica"

El toque con cada dedo pulsando una cuerda no es de ningún modo patrimonio exclusivo de la música académica, pero es en este ámbito donde tiene mayor desarrollo. Este modo de tocar agrega nuevas texturas a la guitarra rasgueada, clarifica la armonía y permite mayor desarrollo melódico. Cada estilo musical empuja a la técnica para que le sea funcional, la música académica europea necesitaba de una guitarra que pudiera exponer con claridad los aspectos más desarrollados por sus compositores: melodía y armonía. Pero probablemente por su carácter innato percusivo (y por su rango dinámico limitado) nunca llegó a cumplir un rol fundamental en la música académica. Éste desarrollo técnico se contagió a la guitarra "popular" al mismo tiempo en que los conceptos de música popular y académica comenzaron a mestizarse. Siendo que las nuevas necesidades musicales reclaman nuevos desafíos técnicos, es natural que aquellos compositores o intérpretes que buscaban expandir sus fronteras se valieran de recursos también nuevos.

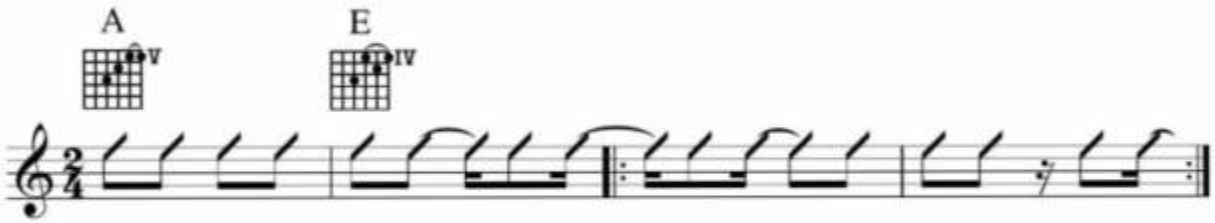
Músicas "tradicionales" y "modernas"

La historia del samba brasilero tuvo un quiebre a fines de los años 50 cuando João Gilberto introdujo una manera de tocar la guitarra que se conocería más tarde como Bossa Nova. Algo similar ocurrió con la zamba argentina, primero con el Cuchi Leguizamón y luego con Manolo Juárez (ambos pianistas pero inevitablemente ligados a la guitarra, instrumento característico de la zamba). El samba tradicional de raíz carioca era una música con fuerte impronta percusiva donde el aspecto rítmico se imponía sobre los otros. En la zamba tradicional argentina ocurría lo mismo: la guitarra rasgueada no daba demasiado lugar a texturas complejas o sutilezas armónicas.

Con el oído volcado hacia la evolución armónica europea (fundamentalmente del siglo diecinueve) algunos compositores buscaron que la música popular se desarrollara mestizándose sin perder la raíz. Es entonces cuando la guitarra, instrumento de fuerte impronta folklórica, incorpora técnicas que le permiten interpretar músicas populares con cierto grado de complejidad armónica y se redimensiona ganando nuevas texturas y expandiendo sus fronteras técnicas. Hoy nos parece natural escuchar múltiples recursos en la guitarra, pero fue un espacio ganado al prejuicio por músicos pioneros de toda América.

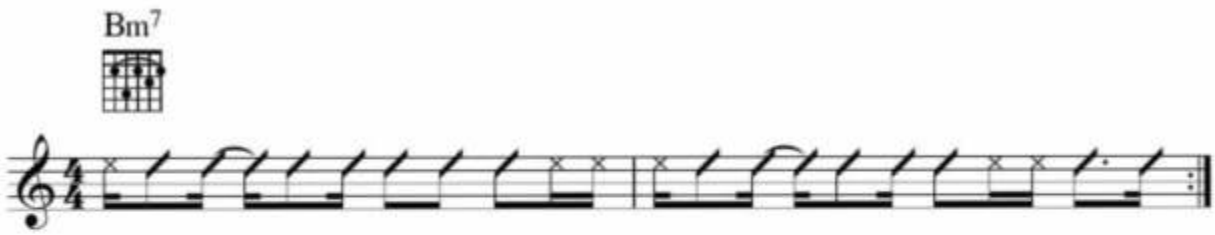
En los ejemplos que siguen el ritmo de samba, candombe y chacarera, primero rasgueado y luego utilizando los dedos separados:

AUDIO 58

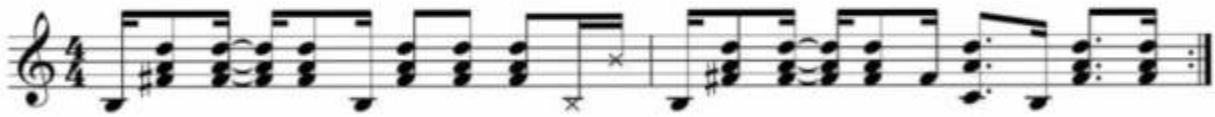


AUDIO 59

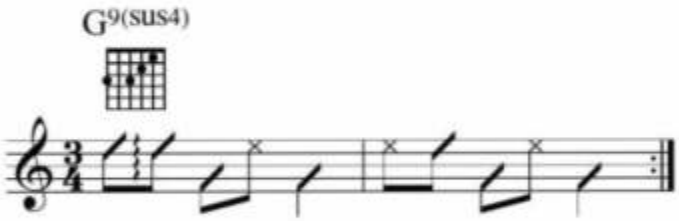
AUDIO 60



AUDIO 61



AUDIO 62



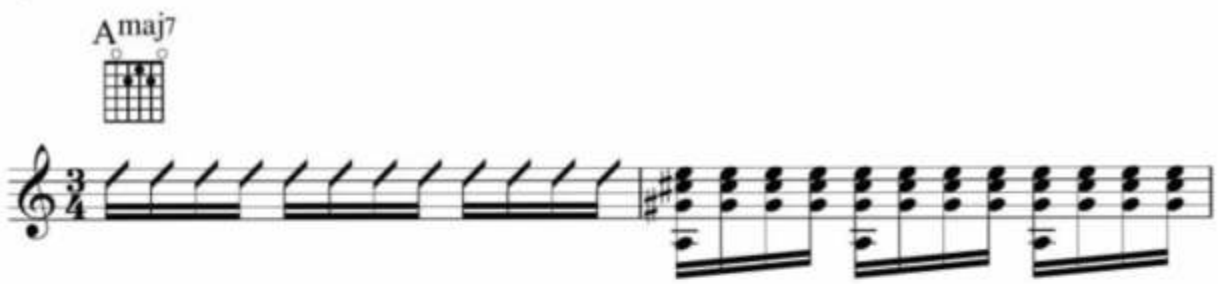
AUDIO 63

Entre lo percusivo y lo melódico

Desde luego podemos elegir usar una u otra técnica, pero con las dos a disposición obtenemos un rango expresivo mayor. Aún dentro de las limitaciones armónicas que impone el rasgueo podemos encontrar alternativas para un vocabulario armónico más complejo, y aunque con la técnica "clásica" no tengamos el impacto del rasgueo, podemos lograr golpes y chasquidos que nos lleven a una sonoridad más percusiva. La combinación de ambos recursos propone un modo de tocar más completo. Puede que estemos tocando arpegiado y utilicemos un rasgueo para resaltar algún momento en particular, o que en medio de una sección fuertemente rasgueada haya lugar para un quiebre melódico. Ambas técnicas pueden también combinarse para realzar la estructura del tema: por ejemplo la estrofa suave y arpegiada da lugar a un estribillo rasgueado, más percusivo. Los elementos técnicos son siempre herramientas, si tenemos más a disposición suele ser mejor, pero es muy importante el criterio con que los usamos.

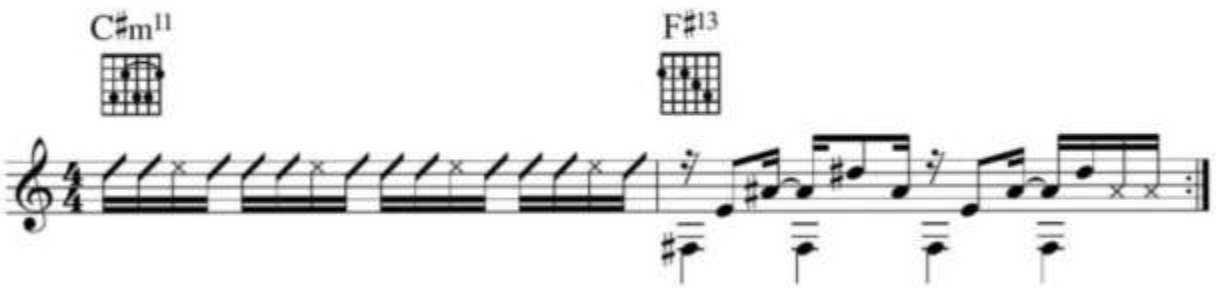
A veces podemos tocar con naturalidad arpegiando o rasgueando, pero la combinación de ambas técnicas nos desafía a tener la mano derecha siempre dispuesta a un cambio de posición. Aquí siguen algunos ejercicios que pueden ayudarnos a ablandar esa alternancia:

AUDIO 64



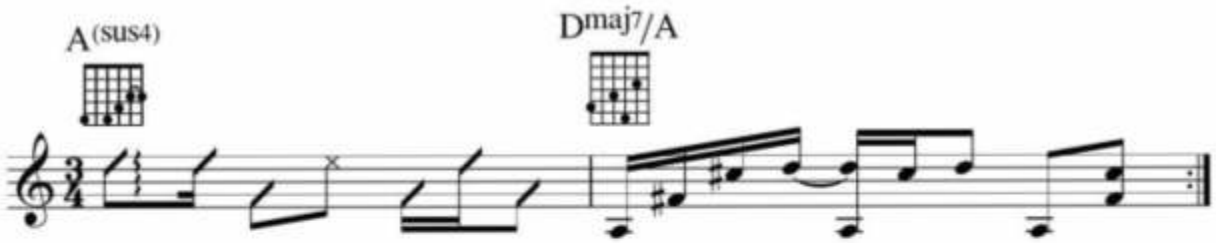
AUDIO 65

AUDIO 66



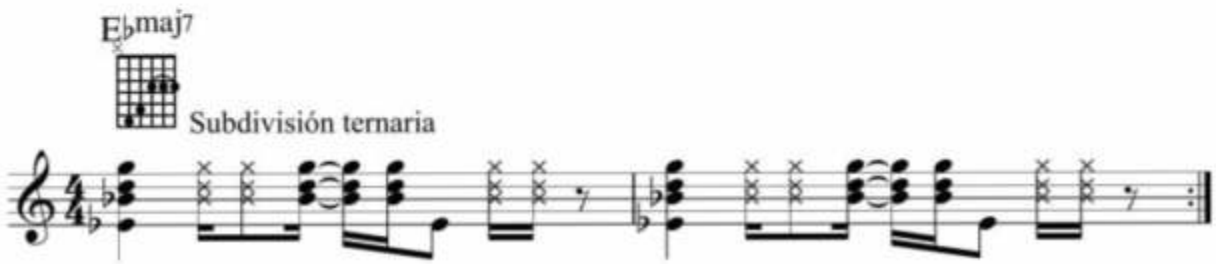
Los siguientes ejemplos musicales emplean ambos toques.
Éste acompañamiento de zamba alterna el rasgueo con el arpegio:

AUDIO 67



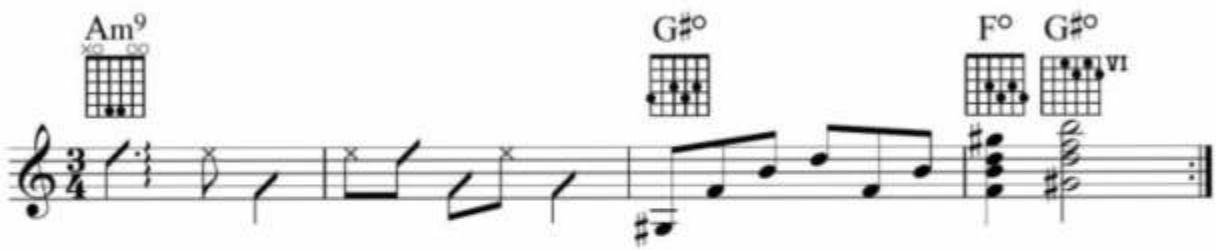
Este *shuffle* combina chasquidos, rasgueados y los dedos separados:

AUDIO 68



Una vez más combinamos rasgueo y arpegios, ahora sobre ritmo de chacarera:

AUDIO 69



4 | Elección de acordes

Las "posiciones" y la conducción de las voces

El acompañamiento se enriquece cuando dejamos de pensar la rítmica como algo automático, lo mismo ocurre cuando aportamos una óptica personal y "artesanal" a la elección de acordes y la estructura de voces en la guitarra. El cifrado de un tema que leímos, nos pasaron o bajamos de la red, muchas veces tiene errores u omisiones, pero aún cuando no los tenga, si "desautomatizamos" su interpretación la canción se enriquece enormemente. Cuando tomamos una versión escrita de la armonía de un tema, debería ser apenas una sugerencia que vamos a revisar, confirmar, adaptar o rehacer en varios aspectos. Desde luego hay situaciones donde el margen de modificación es mínimo (cuando hay un arreglo previo definido), y otras donde las sutilezas no se perciben tanto (en el marco de una orquesta grande), pero en formaciones reducidas los detalles son más relevantes y la guitarra cobra presencia en la trama.

La elección de la tonalidad

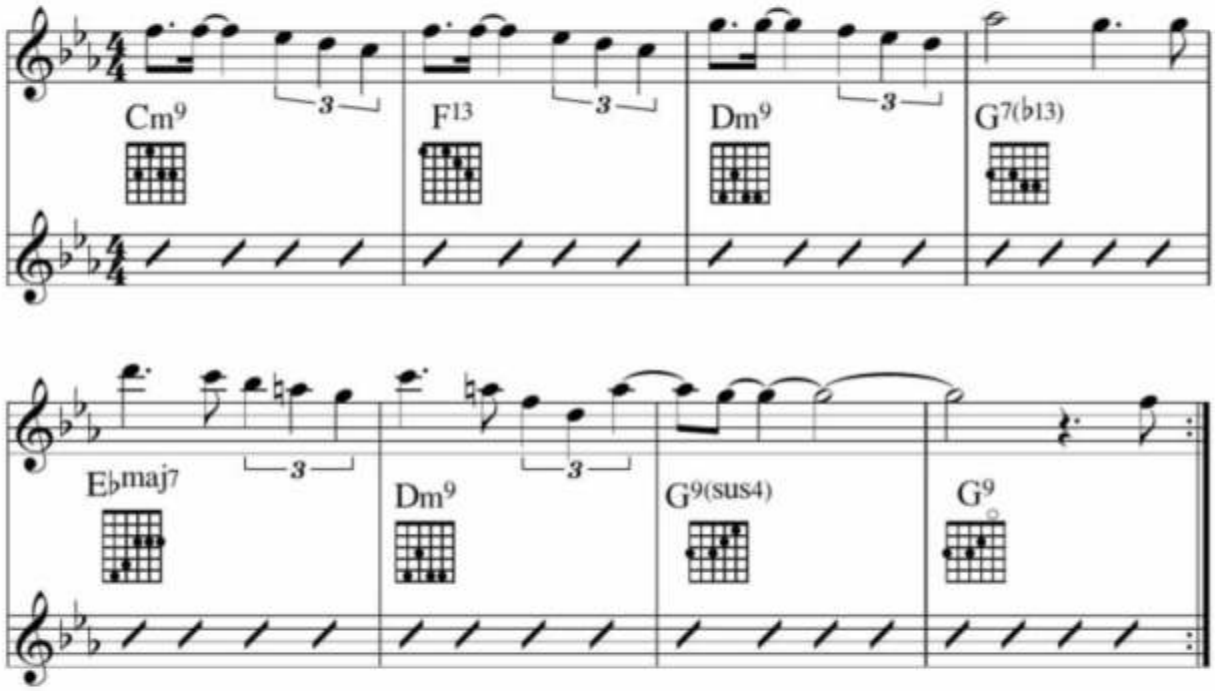
La tonalidad original de una canción no es necesariamente la que más nos conviene. Si bien la guitarra no tiene tonalidades que se destaquen especialmente, hay algunas que son más sonoras, otras que permiten que se formen ciertos intervalos y otras que favorecen los rasgueos. A veces elegimos por comodidad, porque es una tonalidad "fácil" o simplemente por no hacer el esfuerzo de transportarla; en realidad algunas tonalidades más "complicadas" nos dan la posibilidad de incorporar nuevas cadencias y pueden hacer que el tema brille mucho más. La decisión estética debería estar siempre por encima de la comodidad.

Sin duda la mejor manera de enriquecer nuestro lenguaje armónico en la guitarra es practicando nuevas posiciones, nuevas cadencias, buscar una sonoridad diferente a la que estamos acostumbrados. A veces una tonalidad que se presenta a priori como "incómoda" puede sorprendernos cuando la investigamos, las posibilidades de combinaciones de notas en la guitarra son incontables y la profundización de la exploración del diapasón se revela apasionante.

La voz o el instrumento que lleva la melodía, define en principio la tonalidad, pero muchas veces puede acomodarse buscando un equilibrio que favorezca la sonoridad de ambos instrumentos. No siempre el tono más conveniente es el que parece acomodarse bien al comienzo del tema, muchas veces conviene que el acorde más pleno (supongamos un acorde con bajo en Mi) llegue en el momento más expresivo de la canción, y tal vez eso implique que la tonalidad del principio no sea muy "amigable". O si decidimos hacer una cadencia rasgueada, conviene acomodar el tono para asegurarnos de que cuando llegue esa parte los acordes van a funcionar bien. En cualquier caso, la búsqueda de la tonalidad que más nos conviene lleva un tiempo, no es automática y no funciona igual para todos.

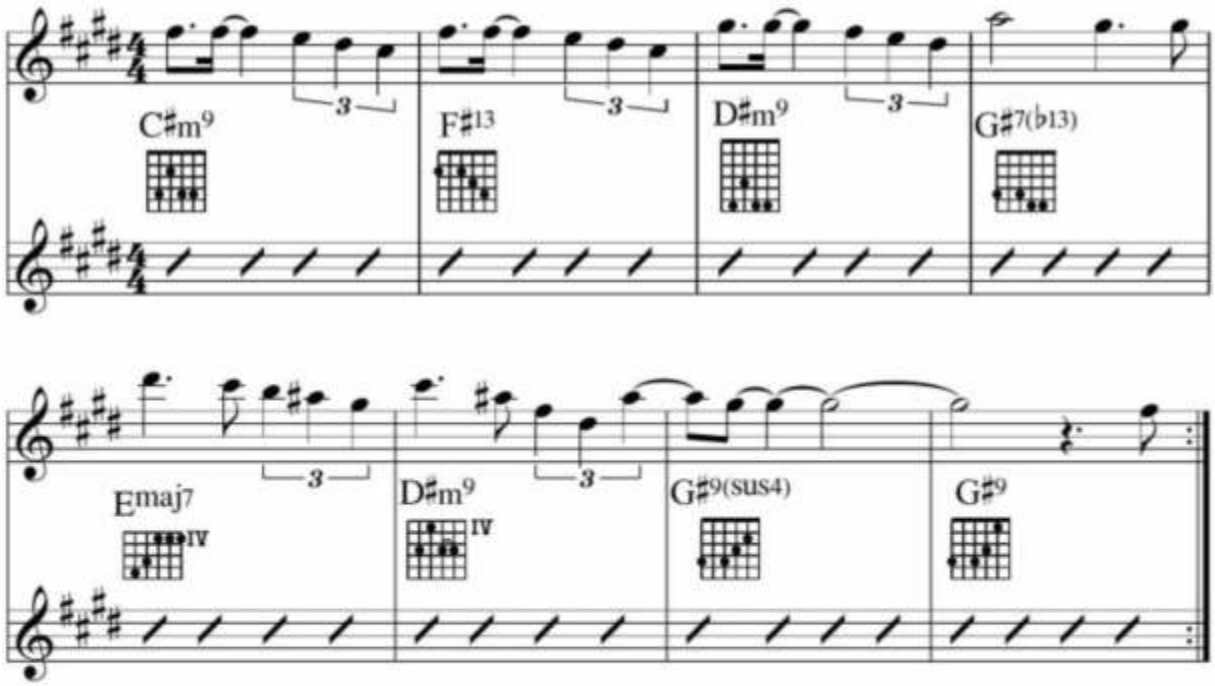
Esta melodía tiene su punto culminante en el quinto compás, si la tocamos comenzando en Cm el acorde en ese momento será Ebmaj7:

AUDIO 70



En cambio comenzando en C#m el acorde en ese momento es Emaj7, que al ser más pleno en la guitarra resulta más expresivo:

AUDIO 71



Corroborando con el oído

La herramienta más importante del músico es su oído, más que la técnica o el instrumento que use, el oído es la brújula que nos permite tomar decisiones y por eso creo que el entrenamiento que tenemos que priorizar es el auditivo. Ningún acorde está bien o está mal si no podemos escucharlo en detalle. La práctica de transcribir auditivamente un tema es de enorme riqueza, pero si aún no podemos hacerlo y leemos un cifrado, es importante corroborar acorde por acorde si lo que estamos tocando es realmente lo que queremos que suene. A veces usamos una posición y una de las notas no funciona bien (con la melodía o en relación al contexto armónico), dependiendo de la profundidad con que escuchamos, nos damos cuenta o no, entonces deberíamos tocar nota por nota en cada acorde, a tempo lento, para corroborar este aspecto. La práctica en este sentido hace que cada vez escuchemos con más sensibilidad.

La elección de las voces de cada acorde

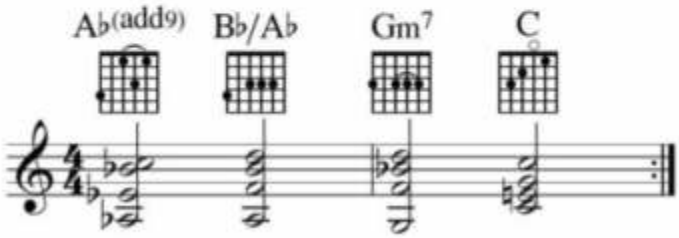
Si bien es común que el guitarrista toque sobre posiciones preestablecidas (las que aprendimos alguna vez, las del gráfico que acompaña un cifrado), no siempre son éstas las que mejor funcionan en cada caso. Cada acorde está constituido por una serie de notas, dispuestas en un orden determinado, que se relacionan con el acorde siguiente estableciendo lo que se denomina "conducción de voces". La relación sucesiva de cada nota de una acorde con la del acorde siguiente forma melodías internas que son relevantes, si ignoramos este aspecto y tocamos los acordes como un bloque, estamos perdiendo parte esencial de la riqueza de la guitarra. Hay varios aspectos sobre los que podemos poner foco al tomar la decisión de cómo formar las voces de un acorde.

En general cuando tocamos con los dedos, sin rasguear, tocamos cuatro notas (una cada dedo, normalmente el meñique no toca). Estas cuatro notas definen el estilo armónico: podemos tocar tríadas (repitiendo una nota), acordes con 7ma, acordes con tensiones (9na, 11na, 13na) omitiendo otra nota, inversiones, etc. Muchas veces ignoramos qué grados del acorde estamos tocando y perdemos la posibilidad de tomar decisiones con las que podemos personalizar muchísimo el acompañamiento de la canción. Esto no quiere decir que cuando toquemos vayamos a pensar conscientemente en grados del acorde; igual que con la rítmica, hay un primer momento en el que tocamos intuitivamente (o aprendemos la canción a través de un cifrado), luego podemos explorar los detalles, investigar cada cadencia, decidir sobre la disposición y conducción de las voces y practicar e incorporar nuevas posiciones. Finalmente volvemos a la canción con nuevos elementos que ya resultan naturales y se incorporan de manera intuitiva. Todos estos pasos pueden hacerse con conocimiento teórico o sin él, pero siempre es importante el discernimiento auditivo.

Hay algunas situaciones a las que muchas veces no prestamos atención y empobrecen el discurso armónico. Si estamos tocando acordes de cuatro notas diferentes y de repente pasamos a un acorde que contiene la misma nota dos veces (en la misma octava o en distintas octavas), estamos haciendo una reducción de cuatro a tres voces. Este efecto puede ser buscado, pero la mayoría de las veces ocurre por tocar una posición sin tener en cuenta este factor. El "empobrecimiento" armónico se acentúa si las notas repetidas son la más aguda y la más grave de la posición. Más utilizable es la situación inversa: ir de una densidad menor a una mayor (por ejemplo partir de dos notas e ir sumando de a una hasta llegar a cuatro), este *crescendo* de la densidad armónica resulta expresivo y puede aportar al discurso del acompañamiento. Como siempre, la clave está en que lo que tocamos sea por decisión propia y tenga una función expresiva.

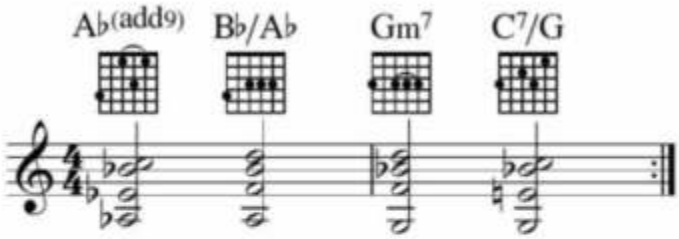
En esta secuencia de acordes de cuatro notas el último es una tríada de C (duplica la tónica) y la sensación es de empobrecimiento:

AUDIO 72



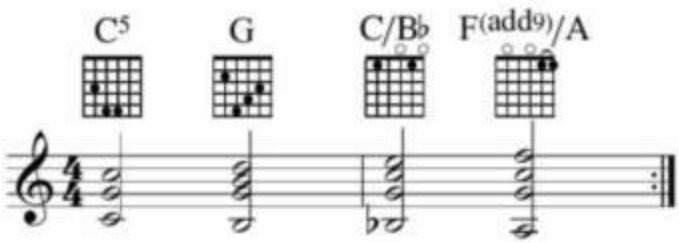
En este ejemplo se mantienen cuatro voces distintas en cada acorde y el resultado es más coherente:

AUDIO 73



Esta cadencia comienza con un acorde de dos notas (la tónica está repetida) y termina con uno de cuatro, la sensación es de expansión (el movimiento contrario de las voces extremas contribuye):

AUDIO 74

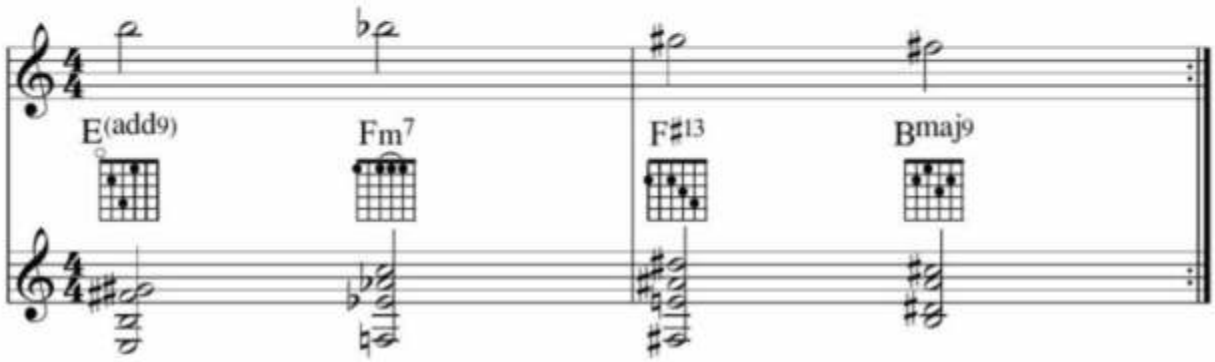


La relación de las voces del acorde con la melodía

Vimos que un recurso expresivo es el de apoyar la melodía dentro del acompañamiento, pero podemos pensar a la nota de la melodía como parte del acorde (sobre todo a tempos lentos, donde se percibe más) y considerarla una quinta nota, en este caso evitamos duplicar la nota de la melodía en la guitarra.

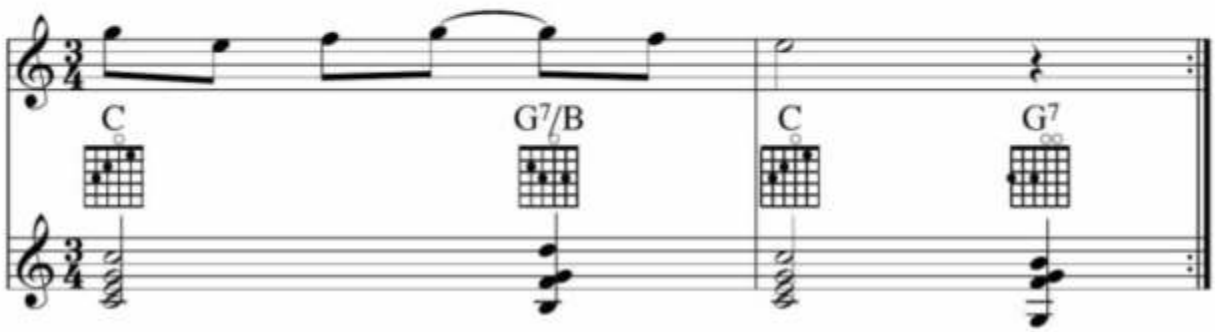
En este ejemplo la melodía toca los siguientes grados: 5ta del Emaj (B), 11na del Fm7 (Bb), 9na del F#13 (G#) y 5ta del Bmaj (F#):

AUDIO 75



Replicar la nota de la melodía con el bajo del acorde va en desmedro de la densidad armónica y si podemos evitarlo es mejor. Muchas veces la nota de la melodía de una canción coincide con la fundamental del acorde por el que está pasando, en este caso utilizar una inversión puede ser un recurso interesante.

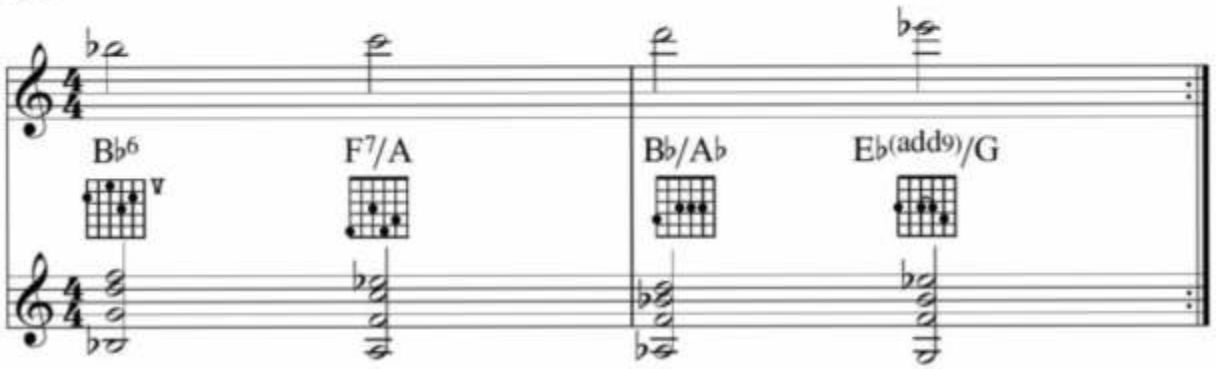
AUDIO 76



En general las inversiones le dan cierta tensión al acorde, pero fundamentalmente aportan la posibilidad de una línea de bajo con más movimiento. Cuando hay inversiones se destaca la melodía que se forma entre los bajos de cada acorde. Todas las voces tienen una determinada tendencia resolutiva, pero al ser el bajo nota extrema esta tendencia es más notable, está más expuesta y conducirla es muy importante. El movimiento melódico del bajo, producto de las inversiones de los acordes de una cadencia, cuando se trabaja en relación a la melodía abre múltiples opciones expresivas.

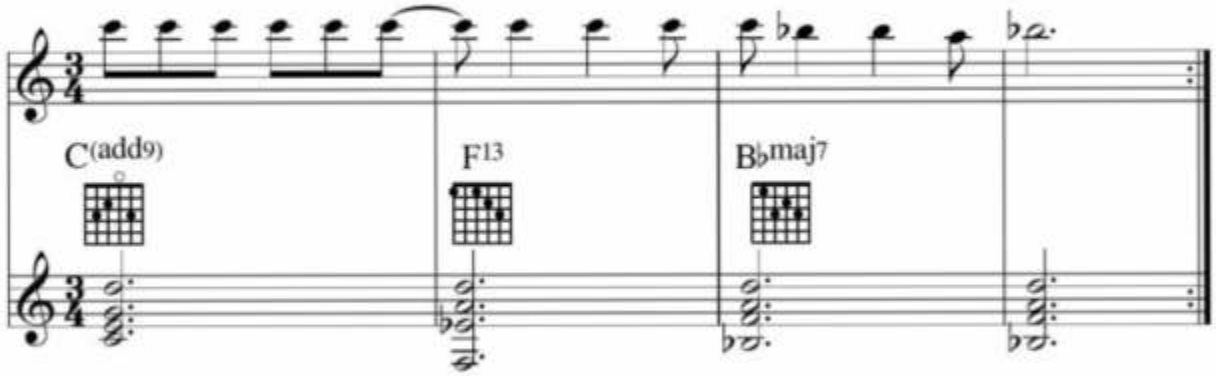
En este ejemplo el bajo se mueve en sentido contrario a la melodía. Si bien en el primer acorde el bajo la duplica, la frase funciona bien porque genera sensación de apertura:

AUDIO 77



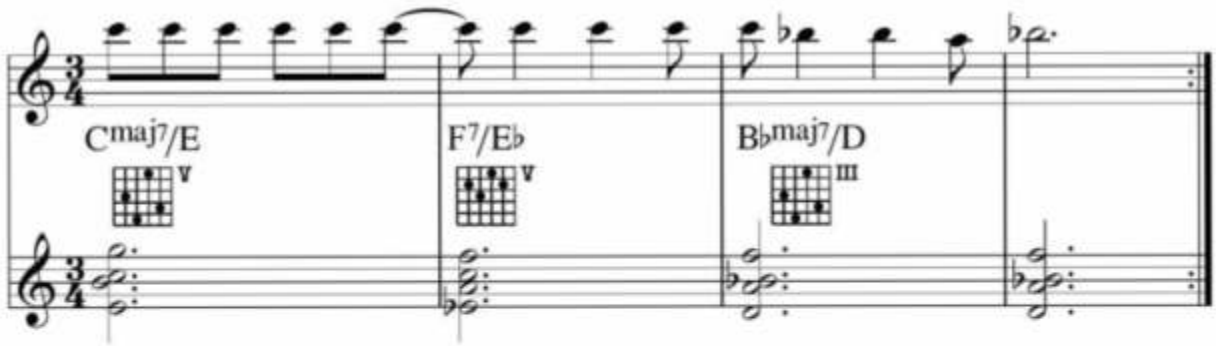
Aquí la melodía está duplicada por el bajo en el primer y último acorde:

AUDIO 78



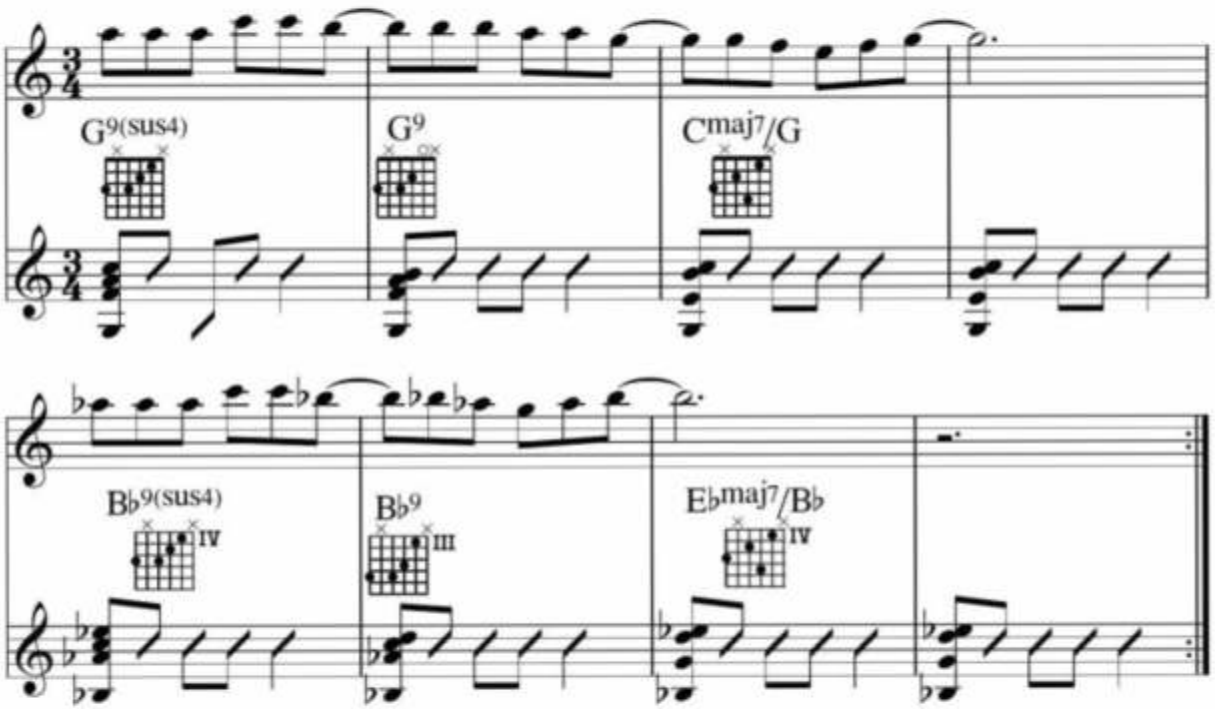
Las inversiones claramente la enriquecen:

AUDIO 79



También es muy expresivo el "pedal", repitiendo el mismo bajo mientras se mueve la melodía:

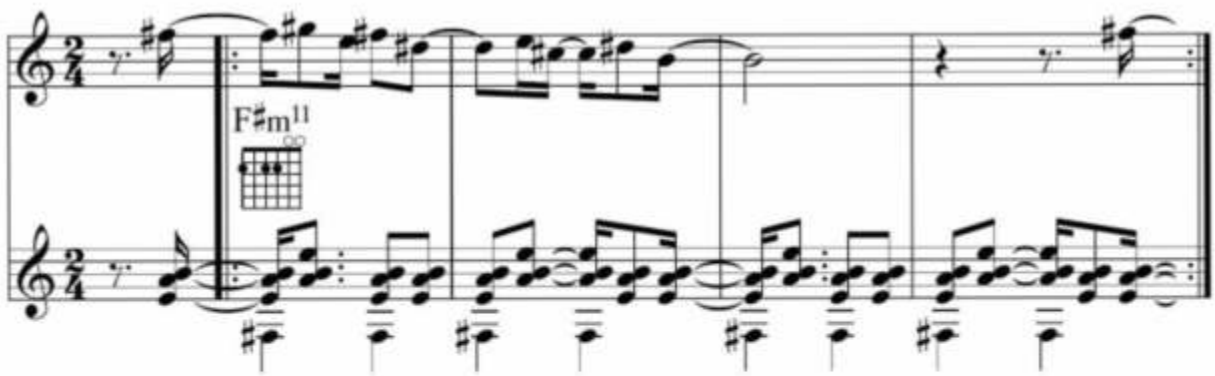
AUDIO 80



La interacción del acompañamiento con la melodía es constante, podemos buscar posiciones que nos permitan jugar con esto. Sin modificar la rítmica que llevamos, un par de notas pueden generar una respuesta o contracanto que es utilizado como recurso expresivo y realza un momento del tema.

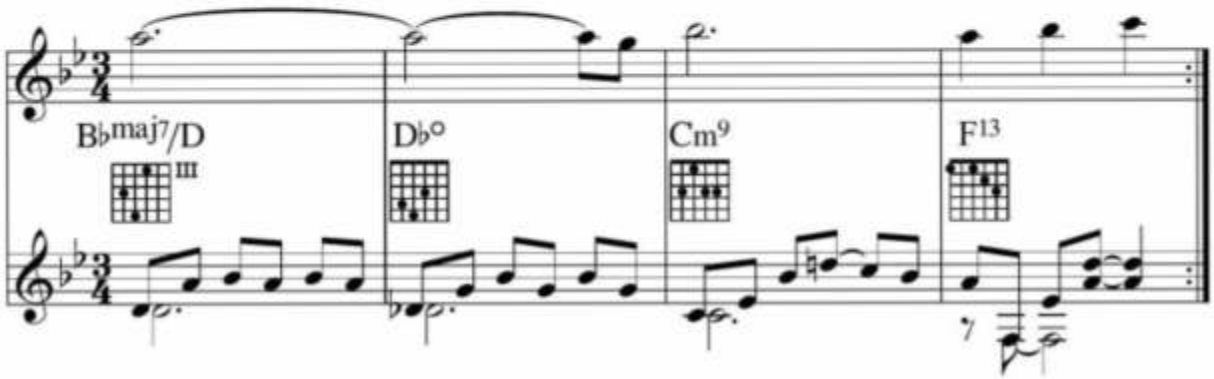
En esta llevada de samba, cuando la melodía mantiene la nota larga el acompañamiento se destaca con el juego melódico:

AUDIO 81



Aquí el acompañamiento complementa a la melodía con arpegios y contracantos:

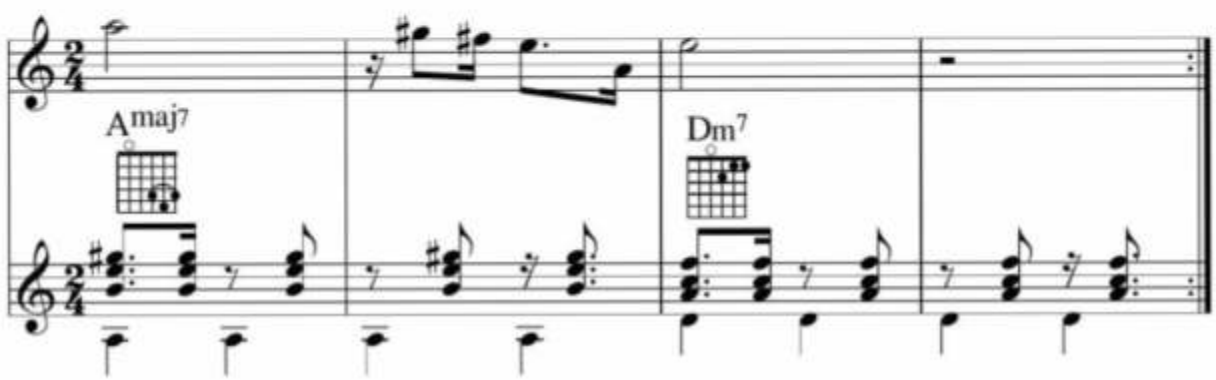
AUDIO 82



No todas las estructuras de voces del acorde funcionan igual para cualquier melodía, por eso es que cada situación conviene analizarla (escucharla) en particular. Si, por ejemplo, la nota más aguda del acorde forma una segunda menor con la nota de la melodía, se produce una competencia que en general ensombrece la línea melódica. Prestar atención a estos detalles en el armado de cada acorde permite que el acompañamiento tenga una mayor fluidez expresiva.

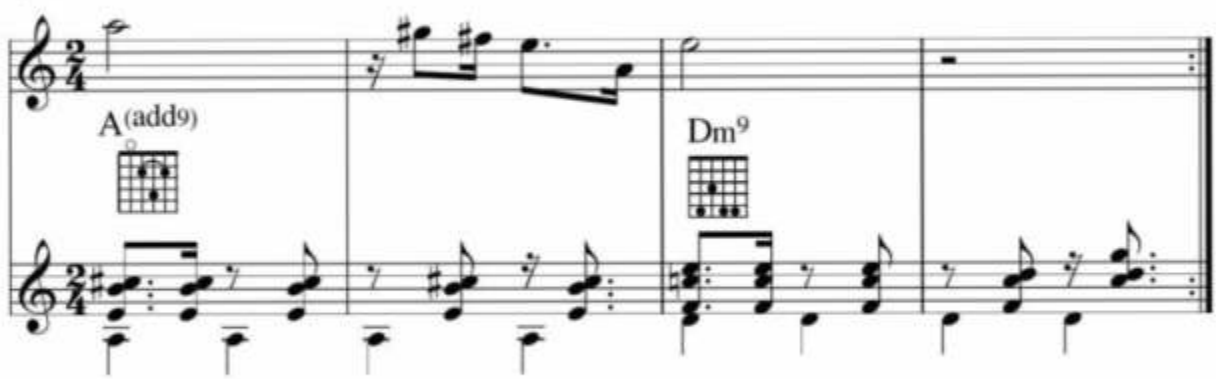
Aquí la nota superior del acorde compite con la melodía:

AUDIO 83



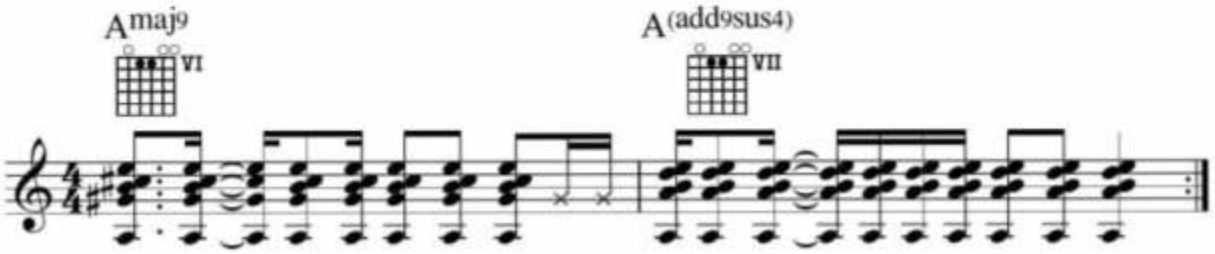
Una mejor opción de armado de voces:

AUDIO 84

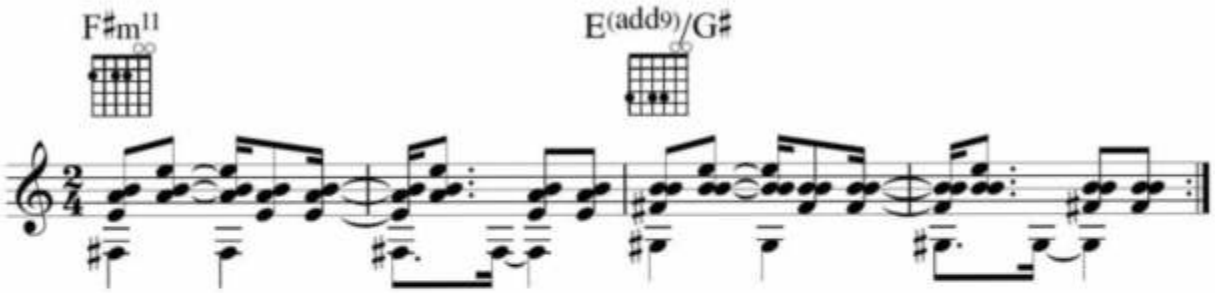


El *ostinato* o repetición de notas de un acorde a otro, puede destacar un momento en el acompañamiento, mantener una nota contribuye a "ligar" los acordes. Esto se refuerza cuando tocamos rasgueando:

AUDIO 85



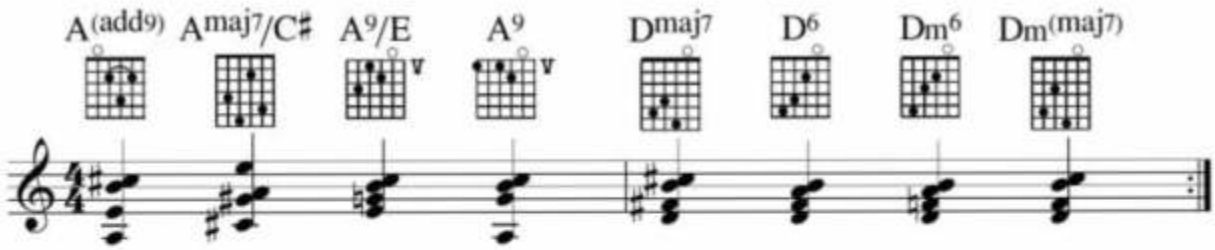
AUDIO 86



Las voces del acorde y las posiciones en la guitarra

Armar acordes con intervalos de segundas agrega tensión y enriquece la armonía, en la guitarra las segundas las armamos con cuerdas al aire o con posiciones que al principio resultan un poco complejas pero agregan una sonoridad diferente y expanden las posibilidades del diapasón.

AUDIO 87



Como los acordes funcionan en cadencias, luego de resolver una posición tengo que evaluar la siguiente. La clave es escuchar cómo se desplaza cada nota de un acorde a otro. Para cada nota habrá generalmente una resolución mejor pero no siempre voy a poder combinar las cuatro que quiero. A veces la resultante va a ser una posición "convencional", a veces una cuerda al aire resuelve una conducción, a veces la posición que me queda es nueva para mí y me cuesta pero puedo practicarla hasta incorporarla. A veces tengo una opción A muy buena pero difícil de armar y una B más sencilla

pero que me gusta menos, en ese caso hay que encontrar el equilibrio entre lo que quiero que suene y la fluidez al tocar la cadencia.

La técnica de la mano izquierda es importante para crecer en este aspecto. Cuando una posición resulta difícil habrá que preguntarse cómo resolverla. La limitación más común es que solemos tocar con los dedos sin involucrar al resto del brazo, cuando las articulaciones de la muñeca y del codo están al servicio de la mano todo es más fácil, los dedos se "alargan" permitiendo posiciones que resultaban confusas o imposibles. En el momento de estar trabado en un acorde la respuesta suele estar más en el brazo y en la posición del cuerpo que en la punta de los dedos. Desde luego, hay posiciones que no nos resultan viables, o que requieren de mayor práctica en el contexto de una cadencia, en ese caso hay que optar por aquello que nos brinde mayor fluidez y procurar que en ningún momento una dificultad técnica nos trabe la continuidad del discurso rítmico.

La armonía en distintos estilos

Si queremos respetar las características de un estilo tradicional uno de los factores a observar es cómo utiliza la armonía. El uso de los acordes, tensiones e inversiones tiene características muy marcadas en ciertos estilos. Por otra parte los innumerables mestizajes de la música en la actualidad nos llevan a quebrar cualquier frontera: no pensamos los estilos como un conjunto de reglas que le permiten mantener su pureza sino como una serie de opciones disponibles para ser utilizadas de modo creativo.

Tomando una vez más el samba y la zamba como ejemplos, las formas tradicionales no sólo se caracterizaban por la impronta rítmica e instrumental, sino que se armonizaban de un modo más sencillo que el de sus continuadores. Con el tiempo la búsqueda armónica se volvió fundamental en la obra de muchos compositores, abrevando en nuevas fuentes y generando un intercambio con otros estilos que les permitió abrir nuevos caminos.

Está en cada uno decidir la utilización de los recursos armónicos de un modo más libre o más afín a ciertos contextos estilísticos, pero lo cierto es que no da lo mismo tocar de una u otra manera o mezclarlas. Creo que la guía para esto es una vez más la misma: no tocar por repetición, escuchar con atención y tomar decisiones en función de una búsqueda estética.

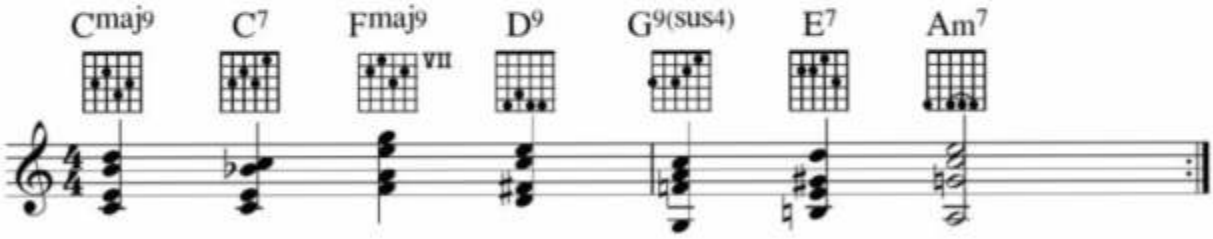
La "apropiación" de nuevas posiciones

Chico Buarque y Luis A. Spinetta, dos referentes de la canción sudamericana, tienen en común su manera poco ortodoxa de acercarse a la guitarra. Ninguno de los dos hizo el aprendizaje "tradicional" y ambos son un ejemplo de creatividad y enorme personalidad armónica. No tuvieron una formación teórica ni una aproximación intelectual al instrumento, buscaron con curiosidad y desprejuicio, armaron sus posiciones con lo que les decía el oído y sin condicionamientos, desarrollando un camino auténtico que les permitió llegar a un sonido indiscutiblemente propio.

Desde luego, cada uno construye su recorrido de acuerdo a sus posibilidades, pero creo que siempre tiene que haber algo de esto en cualquier músico. Una buena manera de encontrar el lado más personal es buscar cada acorde, cada cadencia, sin sentirnos atados a las estructuras que aprendimos, explorando el diapasón y llegar tal vez a encontrar nuevas sonoridades. Podemos rearmonizar, invertir los acordes o encontrar posiciones "personales" que nos den una sonoridad armónica propia.

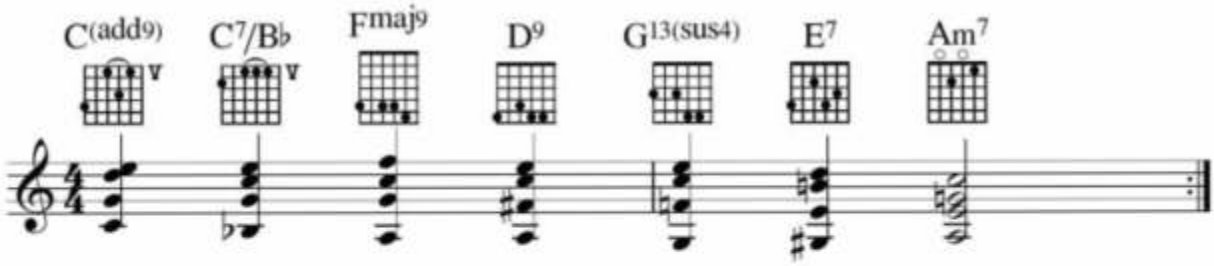
En este ejemplo oímos una posible conducción de voces sobre una cadencia:

AUDIO 88



AUDIO 89

Otro modo de armar las voces sobre la misma cadencia:



Conocer nuestras limitaciones es fundamental. Si siento que no avanzo o que quiero tocar algo y no sé cómo hacerlo, el conocimiento teórico, aliado al entrenamiento auditivo, es la herramienta para organizar las ideas y profundizarlas. Descubrir nuevos recursos armónicos nos ayuda a ampliar el rango de escucha, conocer cómo se forman los acordes, entender las tensiones que resultan de una escala y la función de cada acorde según el contexto. Creo que el mejor camino se logra con un buen balance entre la intuición y el conocimiento de las reglas del lenguaje, y está en cada uno encontrarlo. Cada nota tiene un color y una función dentro del acorde, lo mismo ocurre con cada acorde respecto a una cadencia, comprender esto es fundamental para desarrollar un criterio personal en el acompañamiento. Cuando me adentro en el lenguaje los matices sonoros que percibo se expanden y realimentan el juego de la intuición.

5 | Utilización de otros parámetros

Expandiendo los recursos de la guitarra

Cuando aprendemos una canción solemos concentrarnos en dos aspectos: el ritmo y el cifrado. Sin embargo las texturas de los diferentes estilos se tejen también a partir de otros recursos que vuelven al instrumento más expresivo.

El sonido

Para un violinista o un saxofonista el sonido es parte del aprendizaje, se habla del sonido de este o aquel trompetista como parte de su estilo. La guitarra tiene muchas variables expresivas a partir del sonido: el toque puede ser más suave, con más ataque, más brillante, abierto, "muteado", etc. Hay timbres fuertemente asociados a una técnica y a un estilo (no concebimos las líneas de un guitarrista flamenco sin un apoyo fuerte y percusivo) pero en general la búsqueda de un determinado timbre (que puede incluir notas fantasmas, golpes y chasquidos) es un recurso de gran riqueza al que no se le da mucha importancia. Tal vez sea por la idea de que el sonido es el que es (el que sale naturalmente), o por la preponderancia de la rítmica y la armonía, pero escuchar este aspecto en los guitarristas que nos gustan, utilizar variantes tímbricas para diferenciar partes de un tema y buscar un sonido propio, es parte importante de la profundización del acompañamiento. Aquí van algunos ejemplos donde tocamos la misma estructura rítmica-armónica con diferentes recursos sonoros.

Un arpegio con sonido abierto:

AUDIO 90

El mismo arpegio con el sonido muteado:

AUDIO 91

Rasgueando suave, a la boca de la guitarra:

AUDIO 92

Lo mismo pero con más ataque y tocado sobre el puente:

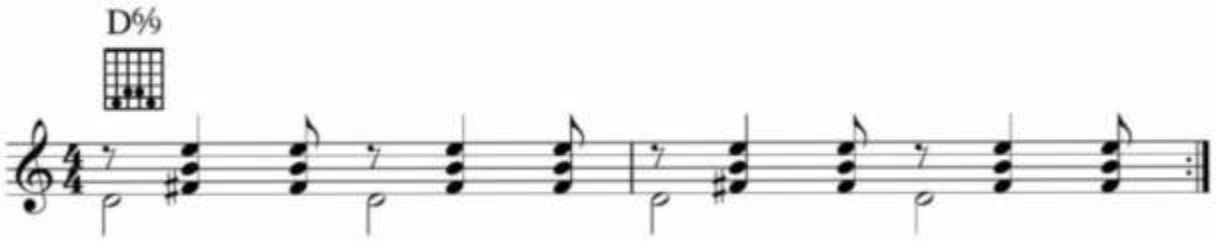
AUDIO 93

Articulación y fraseo

La misma figura rítmica puede ser articulada de muchas maneras distintas. La articulación depende de la acentuación y la duración de cada figura. Una vez que comprendemos la polirritmia y llevamos a la guitarra un patrón rítmico con sus variaciones, el paso siguiente es bucear en las opciones de articulación, entonces cada célula rítmica despliega varias posibilidades. Veamos algunos ejemplos de variantes en la articulación para el mismo ritmo:

Bolero, articulación 1:

AUDIO 94

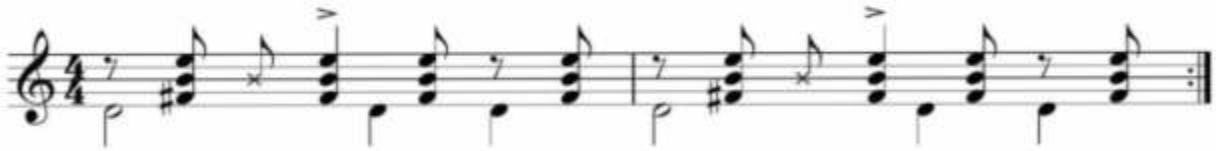


Bolero, articulación 2:

AUDIO 95

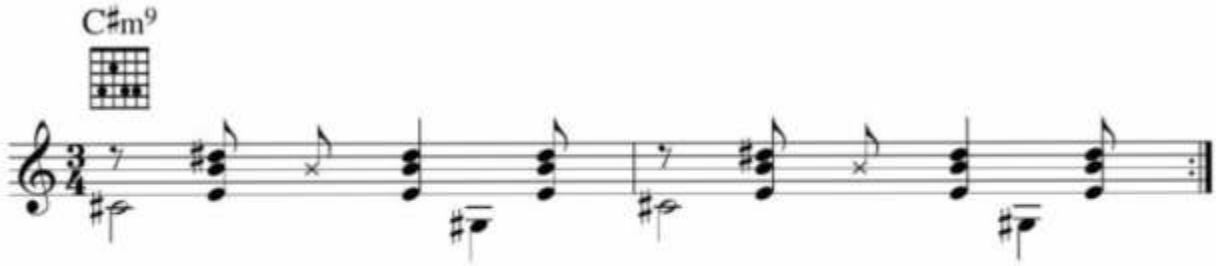
Bolero, articulación 3:

AUDIO 96



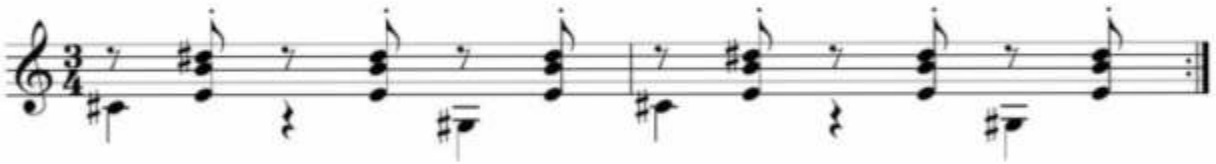
Ritmo ternario, articulación 1:

AUDIO 97



Ritmo ternario, articulación 2:

AUDIO 98

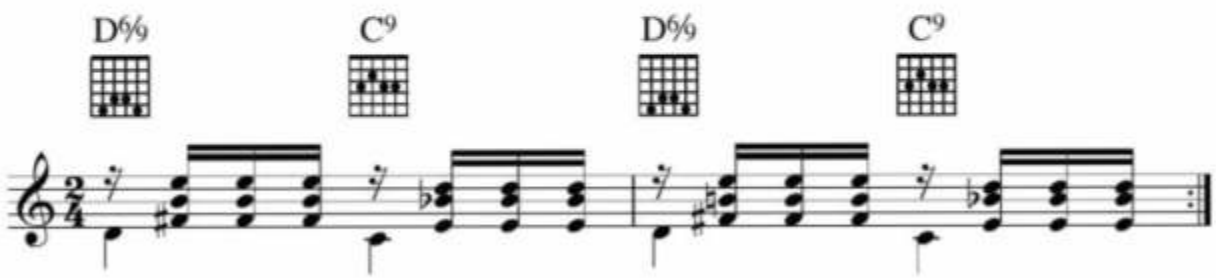


Ritmo ternario, articulación 3:

AUDIO 99

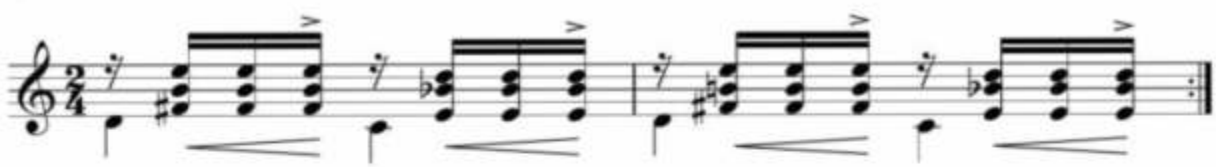
Choro, articulación 1:

AUDIO 100



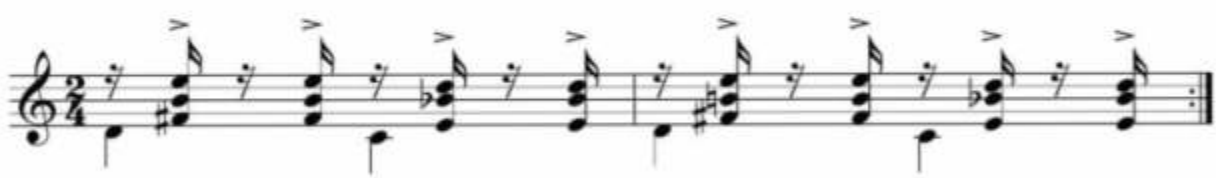
Choro, articulación 2:

AUDIO 101



Choro, articulación 3:

AUDIO 102



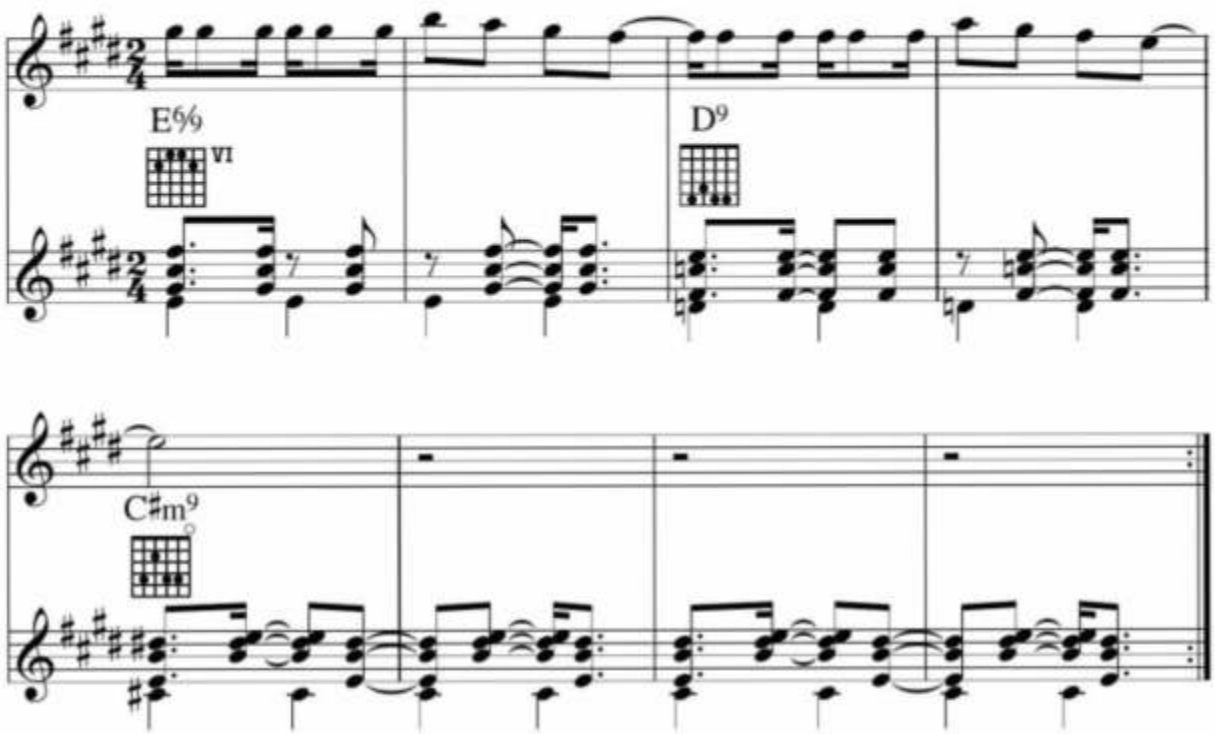
El fraseo en el caso del acompañamiento es la forma en que armamos una frase completa, cómo respira, cómo interactúan sus distintas partes. Es el mismo concepto que aplicamos al fraseo de una melodía, en el que observamos preguntas y respuestas y decidimos conectar las frases de una manera más o menos ligada.

Intensidad del toque: los planos sonoros

Algo tan simple como el volumen no parece merecer atención, sin embargo es un parámetro decisivo en el equilibrio interno de la textura que comparten melodía y acompañamiento. Con la guitarra como principal o único instrumento acompañante, el balance de planos es fundamental, el acompañamiento cambia de plano constantemente, con una frase rítmica que se destaca, con un contracanto, o simplemente manejando la intensidad.

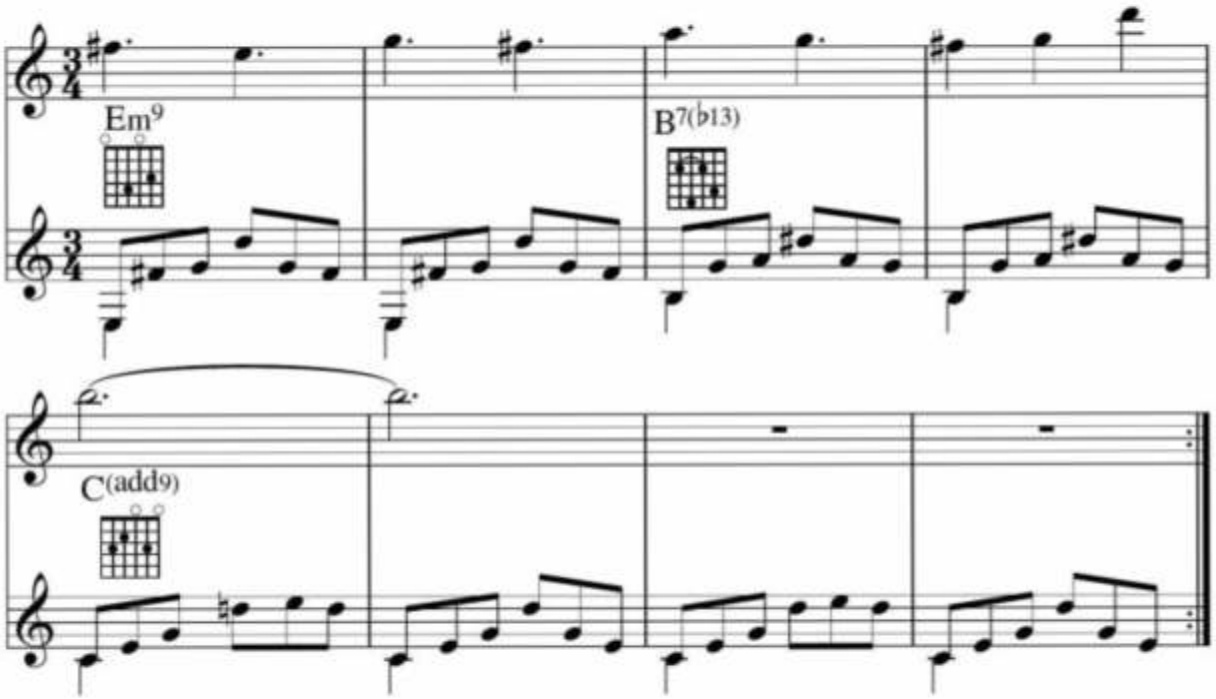
A veces el cambio que se requiere es muy sutil, apenas una figura rítmica que se destaca en el acompañamiento:

AUDIO 103



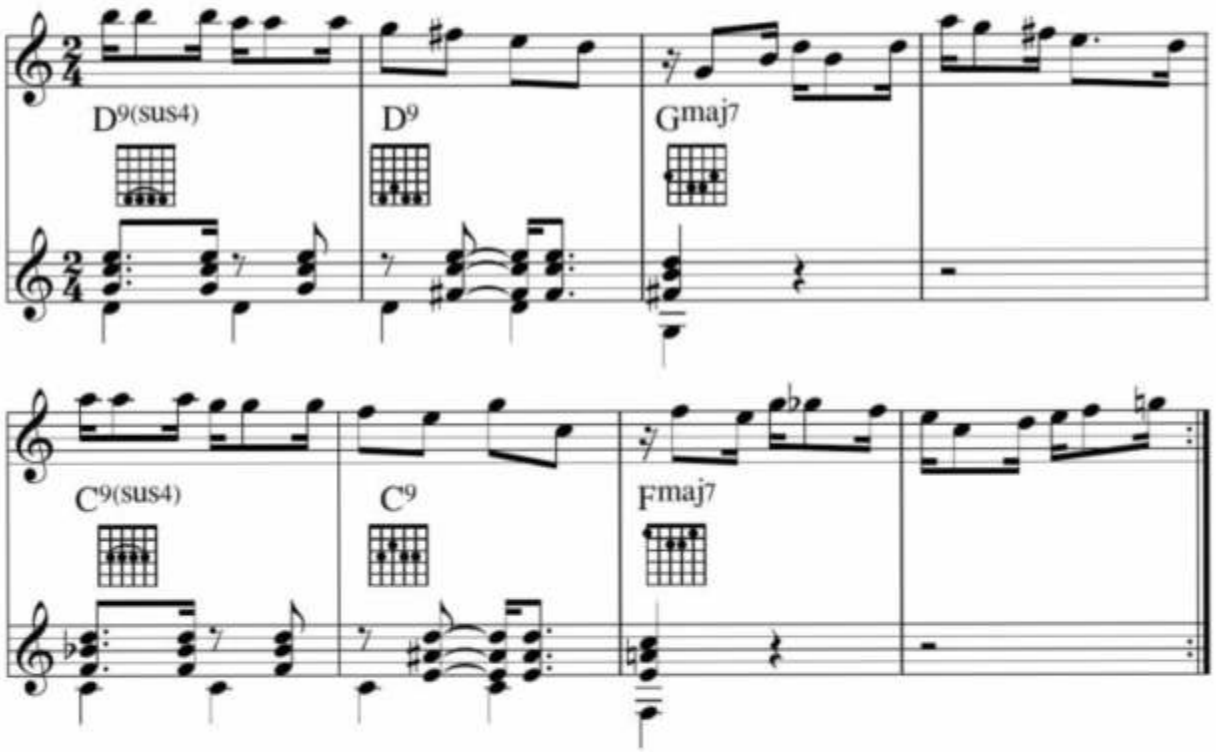
A veces es una frase que se despega:

AUDIO 104



La utilización del silencio también es un recurso interesante en el acompañamiento, como las tramas se crean a partir de contrastes, no hay mejor manera de realzar un elemento que silenciando otro.

AUDIO 105

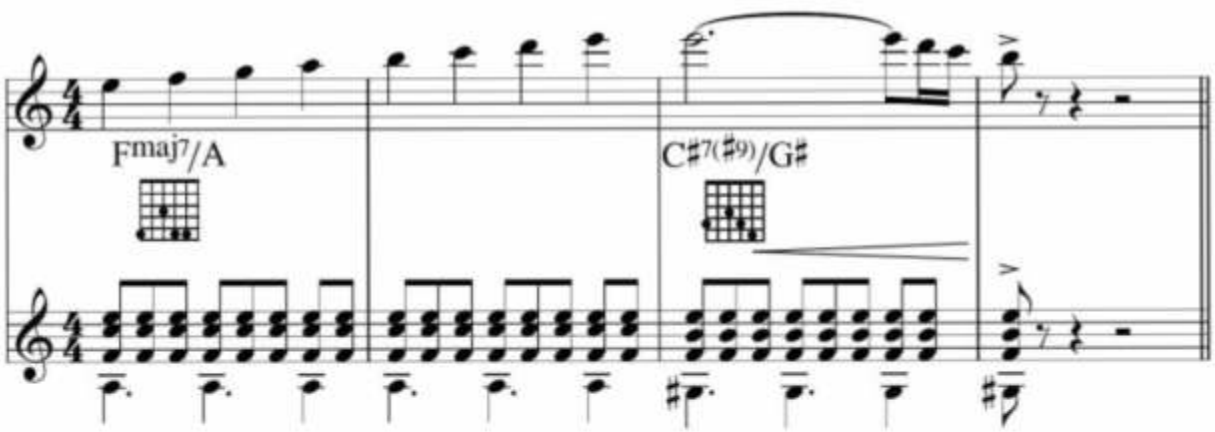


La dinámica en la guitarra

El rango dinámico de un instrumento es la distancia entre lo más suave y lo más fuerte que puede tocar, en el caso del piano es muy amplio, en el caso de la guitarra es estrecho. Entre el pianísimo y el rasgueo más fuerte la distancia es corta. Por eso es que para generar la sensación de *crescendo* un recurso interesante es bajar la intensidad previamente al momento de crecer, dando la sensación de un crecimiento mayor.

En este ejemplo la guitarra viene acompañando fuerte y tiene que tocar luego una parte con mayor intensidad, entonces se achica para crecer:

AUDIO 106



¿Qué es lo que estoy acompañando?

El acompañamiento implica la comprensión cabal de aquello que se acompaña, en todos sus sentidos. Interaccionamos con una melodía que tiene un timbre determinado, que toca en un registro, probablemente haya una letra, puede haber otros instrumentos cumpliendo un rol determinado, etc. Saber utilizar la guitarra en sus diferentes registros genera variedad y puede ser importante en la interacción con otros instrumentos, los graves de un bajo, la densidad armónica de un piano o la marcación de un instrumento de percusión condicionan lo que tocamos. Tener el oído abierto para compartir la trama y saber qué aportar en cada momento es fundamental, por eso decimos que no se puede acompañar en "modo automático", el acompañamiento está vivo y tomamos decisiones a cada momento.

Preparación para tocar: calentamiento y estiramiento

Nadie puede pensar en un jugador de fútbol entrando a la cancha sin hacer calentamiento previo. Los músculos tienen que adquirir el tono apropiado para encarar los desafíos técnicos con habilidad, en el instrumento es lo mismo. Cuando la música nos pide un recurso expresivo determinado tenemos que poder responder técnicamente, si los brazos y los dedos no están preparados se fuerzan, en muchos casos sonamos mal porque no llegan y en otros se resienten. El calentamiento y el estiramiento paulatino suponen una aproximación gradual al estado muscular óptimo y deberían ser parte de nuestra práctica diaria.

La respiración profunda ayuda a la incorporación natural de las rítmicas. Practicar patrones prestando atención a la respiración es un recurso muy valioso porque facilita la relajación en medio de la repetición y podemos concentrarnos más en los detalles. Lo ideal es la respiración intercostal, baja, suave y profunda.

Cómo aprendemos una canción

Hay un factor fundamental para transcribir, aprender y memorizar la armonía de una canción: la comprensión en contexto. Si la armonía de un tema es, para mí, una sucesión ilógica de acordes, tengo que aprender un montón de elementos sueltos; si entiendo, y sobre todo si escucho, las cadencias y la estructura formal en contexto, todo se facilita. Como ocurre con cualquier lenguaje, si conozco palabras sueltas, o hablo por fonética, darle sentido a un discurso, o entender de qué se está hablando es una tarea difícil. No se trata de saber teoría (que ayuda mucho a que organicemos los conceptos pero no es imprescindible), cuando entiendo el contexto puedo intuir hacia dónde va la música y me baso en estructuras que me son familiares. La profundización de la comprensión es a través del trabajo auditivo, cuando escucho todo es más fácil. Cuando transcribo un tema, o lo voy sacando según lo que intuyo a partir de la melodía, hay ciertos caminos prefigurados que me orientan, cuantas más opciones conozca y sobre todo cuanto más contacto tenga con estas opciones, más fluido será su aprendizaje. De lo contrario, la memorización de los acordes y partes de un tema se vuelve antimusical y engorrosa. En cada tema nuevo que aprendemos hay elementos que se repiten en otros, cada cadencia tiene una lógica musical (teórica también, pero fundamentalmente musical), cada acorde tiene una sonoridad según el contexto y cada estilo utiliza una cantidad limitada de recursos. Nuestro trabajo es hacer propios estos elementos, profundizar la escucha y familiarizarnos con aquello que se repite para reconocerlo cuando aparezca nuevamente.

6 | Nuevos horizontes

Rítmicas mestizas

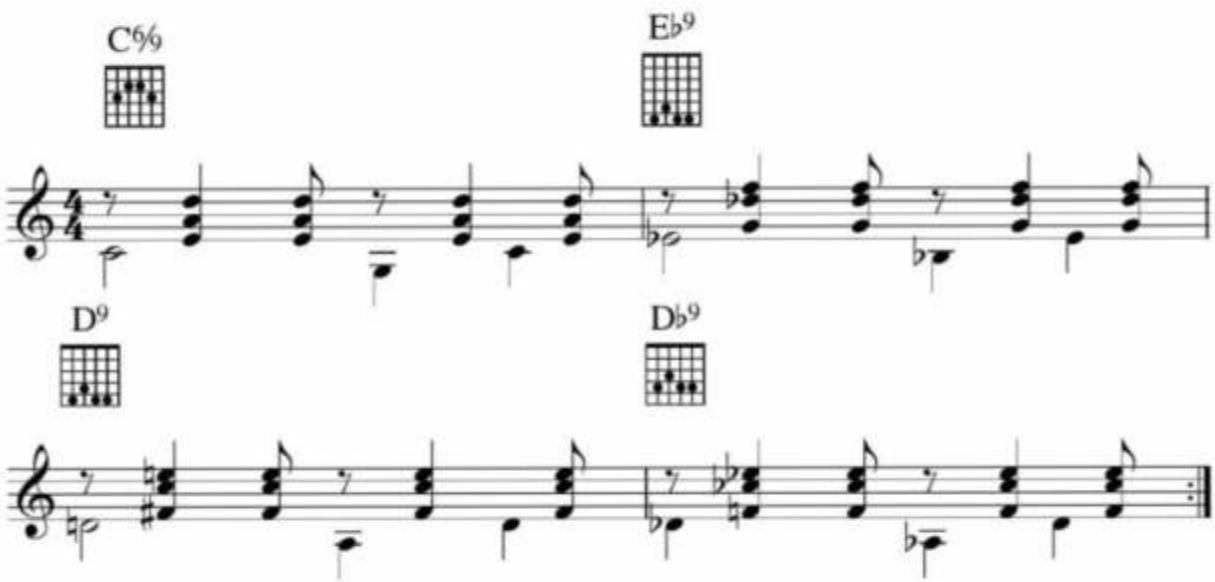
Los estilos que no sufren algún tipo de mestizaje terminan no evolucionando, mantienen un conjunto de reglas que los definen y cuando mueren sus compositores emblemáticos se congelan junto con su repertorio. Es muy difícil hacer una canción novedosa sobre un género que no se mezcla con elementos de otros. Cada músico lleva consigo una carga de experiencia, de músicas, de intérpretes y compositores que lo emocionan e influyen y en base a estas experiencias personales construye su personalidad musical. Cualquier canción que hayamos oído está formada por un conjunto de elementos disponibles para incorporar a nuestro bagaje musical: diferentes recursos de estilo, rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos, formales, etc. Eso nos da la posibilidad de elegir acompañar una canción de un modo más tradicional, con los mestizajes que haya sufrido el estilo a través del tiempo o incorporando nuevos elementos.

Armar un *groove* de una manera personal no significa necesariamente hacer algo muy nuevo, es sentirse con la libertad de incorporar elementos y de jugar con ellos, y fundamentalmente es comprender que no hay una sola manera de acompañar sobre un género. Escuchar a muchos intérpretes (no sólo guitarristas) nos da un panorama más amplio, y escuchar variados estilos con atención nos muestra que hay muchos puntos en común y a veces diferencias sutiles entre uno y otro. El punto de partida va a ser una vez más la desautomatización y el permiso de una mirada personal sobre el acompañamiento.

Los siguientes son ejemplos de variaciones sobre un estilo.

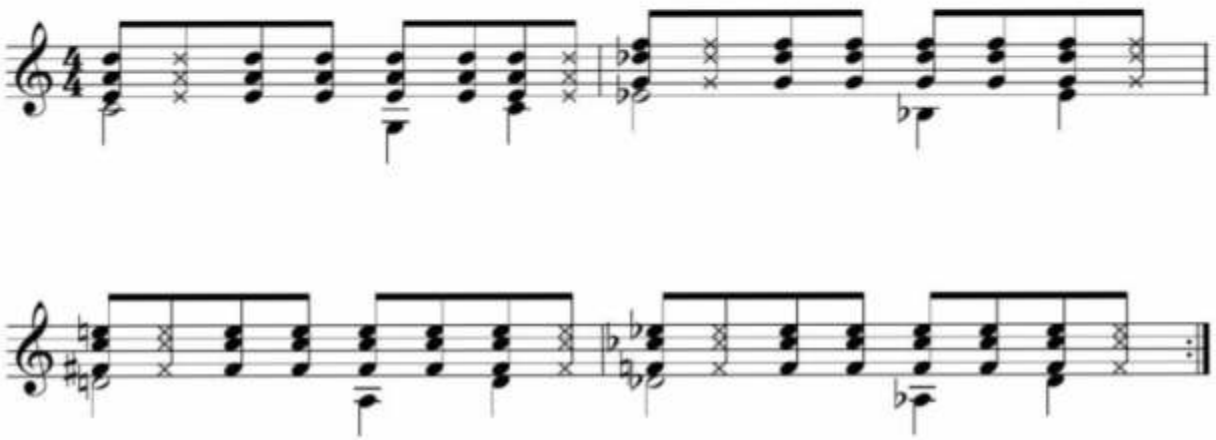
Una manera de tocar el bolero:

AUDIO 107



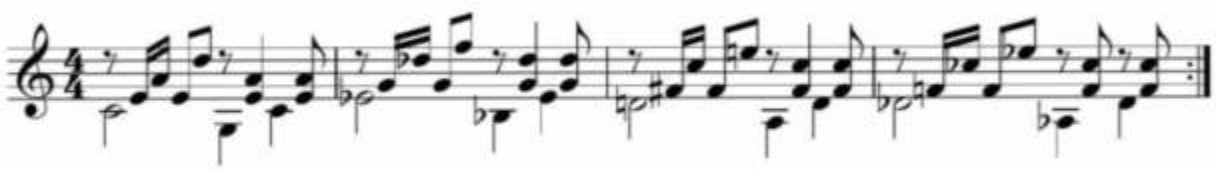
El bolero con la subdivisión más marcada:

AUDIO 108



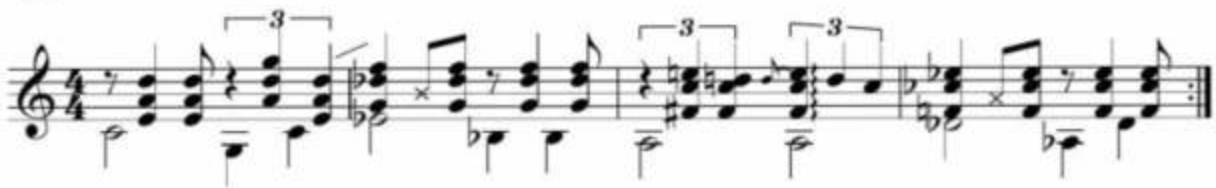
Con arpegios:

AUDIO 109



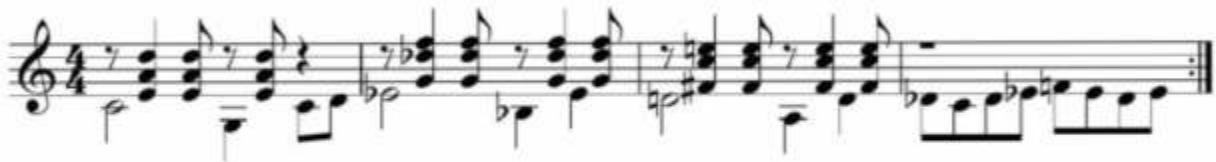
El bolero usando algunos comentarios melódicos:

AUDIO 110



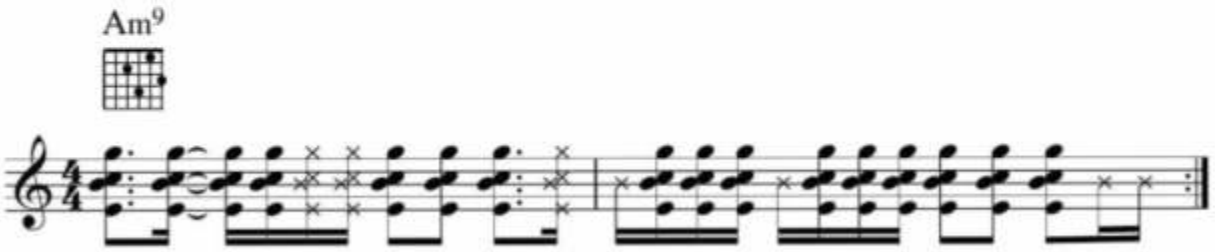
Bolero con estructura melódica en el bajo:

AUDIO 111



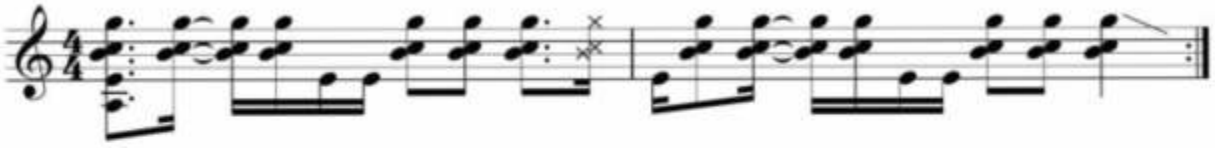
Candombe rasgueado:

AUDIO 112



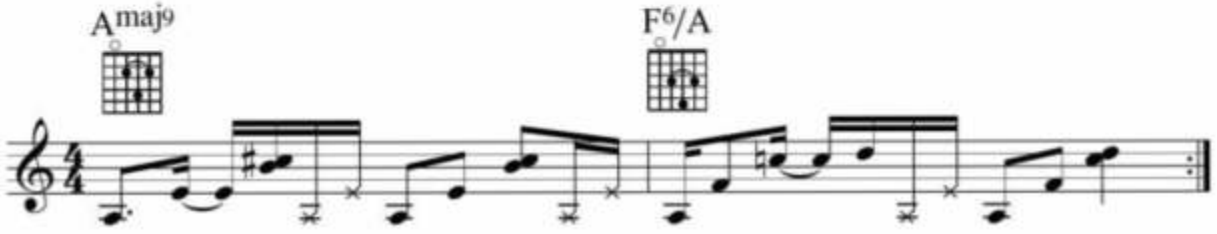
Misma rítmica sin rasguear:

AUDIO 113



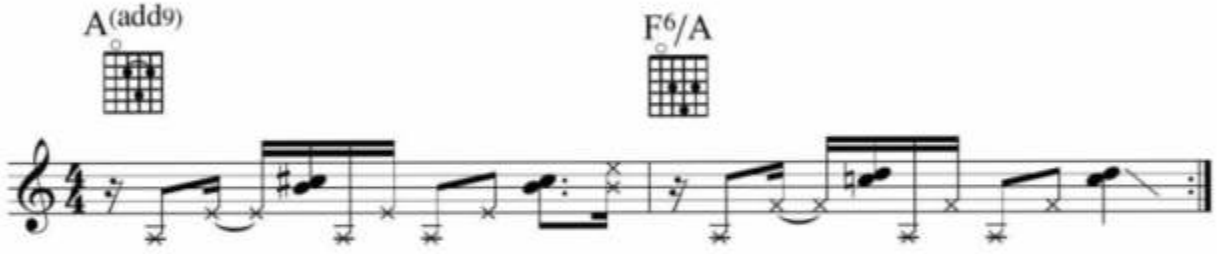
Otra variante sobre candombe:

AUDIO 114



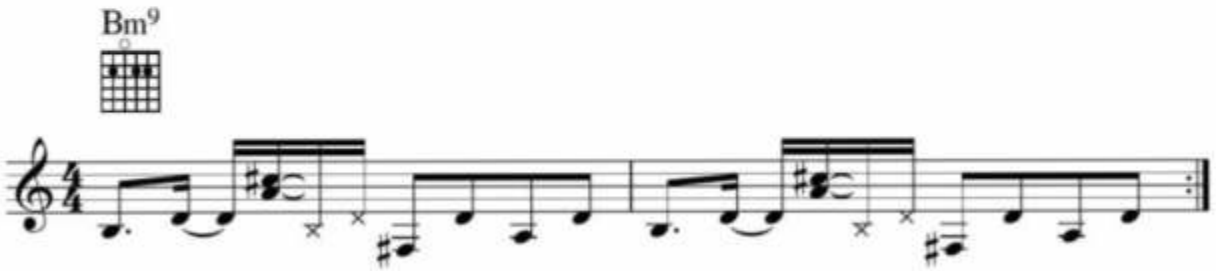
La misma variante pero "muteando" ciertas notas:

AUDIO 115



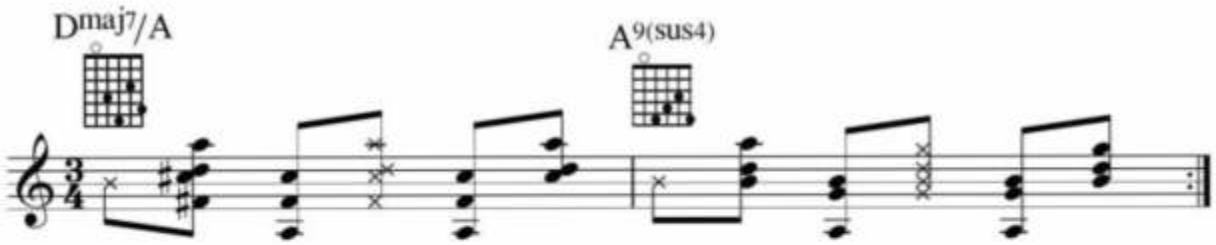
Ahora marcando más los bajos:

AUDIO 116



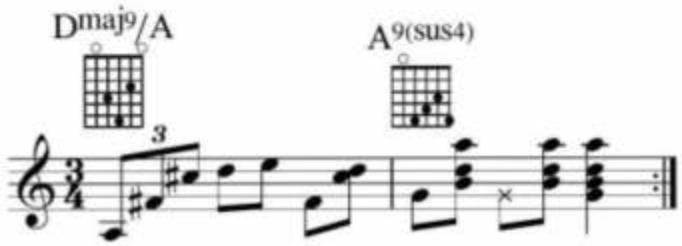
Chacarera rasgueada:

AUDIO 117



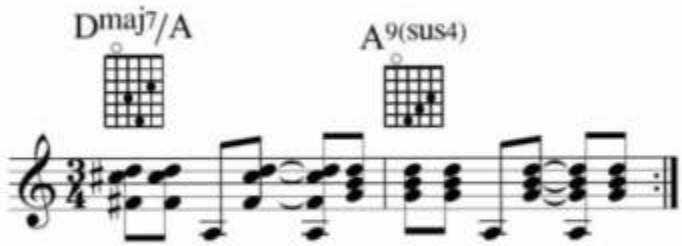
Chacarera con arpegios:

AUDIO 118



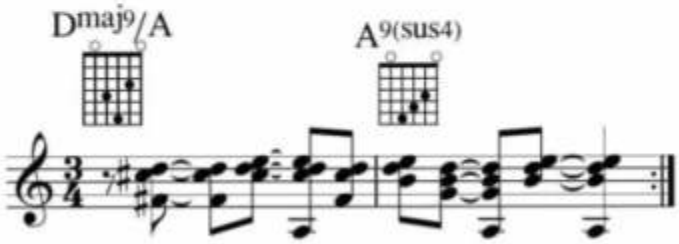
Tocando los acordes en bloque:

AUDIO 119



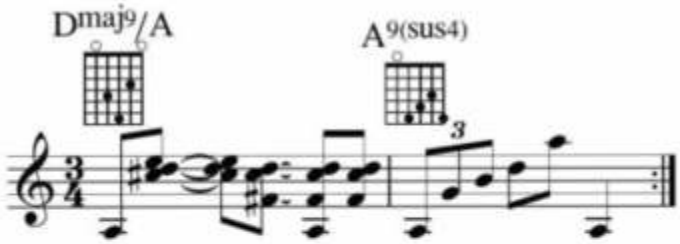
Jugando con dos alturas dentro del mismo acorde:

AUDIO 120



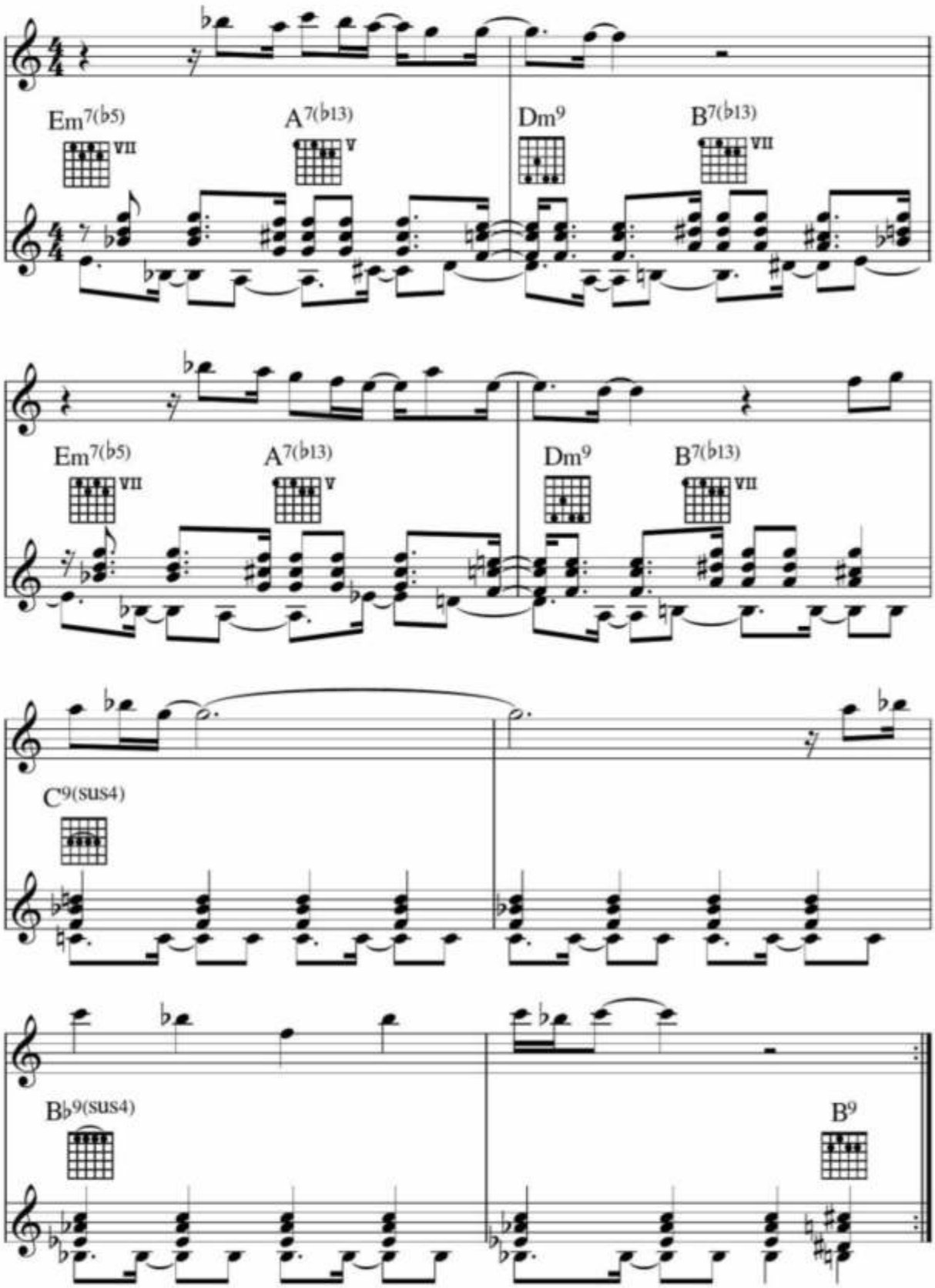
Mezclando elementos:

AUDIO 121



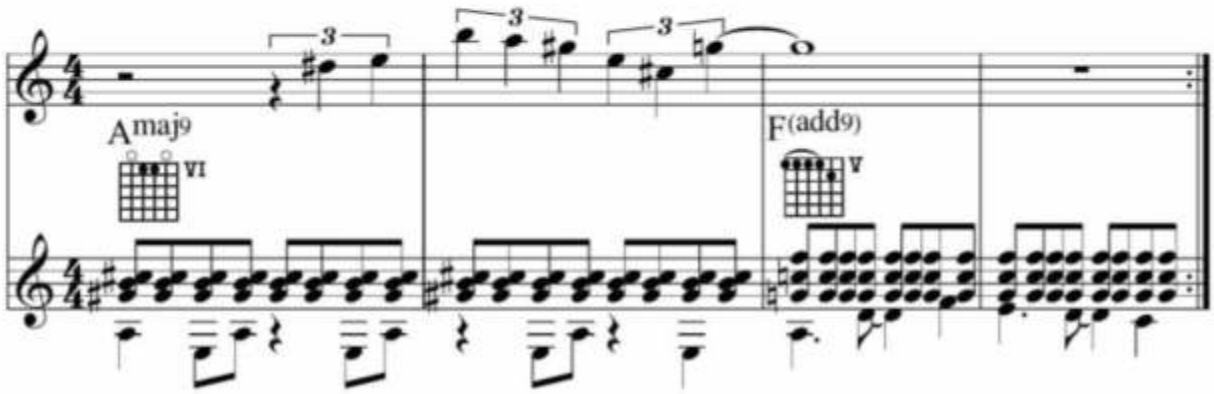
En estos ejemplos alternamos entre dos estilos dentro de un mismo tema. Son y baião:

AUDIO 122



Maracatú y bolero:

AUDIO 123

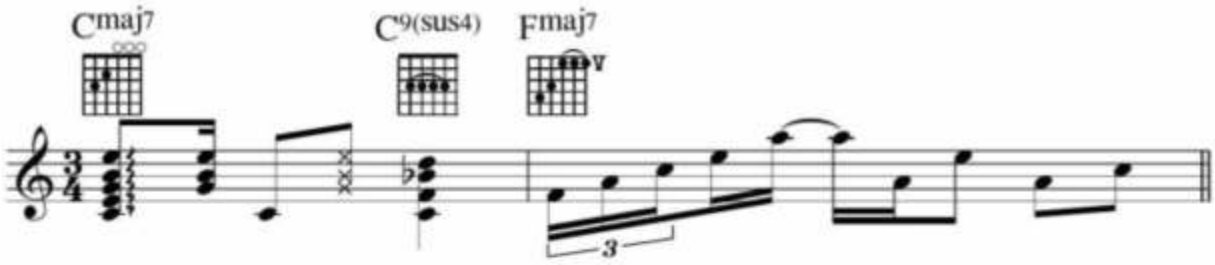


7 | Ejemplos de canciones

En este capítulo vamos a tomar canciones completas, grabadas con guitarra y voz y sumando en algún caso otros instrumentos. Cada partitura tiene el cifrado, las posiciones que utilizo en el diapasón y la melodía. La idea es poner en contexto lo que fuimos recorriendo en los capítulos anteriores y escuchar algunas opciones de desarrollo de esas ideas. La mayoría de las grabaciones son en vivo y además de las pistas de audio cuentan con los videos.

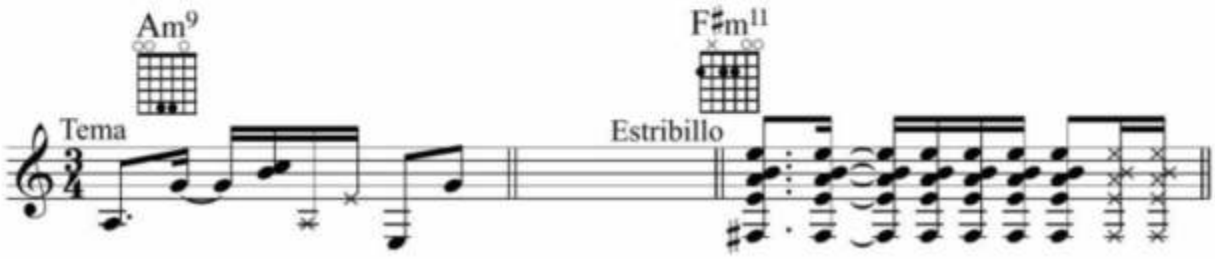
AUDIO 124 | LUNA DE PIEDRA

Esta zamba mantiene la estructura clásica del estilo. El acompañamiento juega con arpegios que se entremezclan con rasgueos e interacciona constantemente con la melodía.



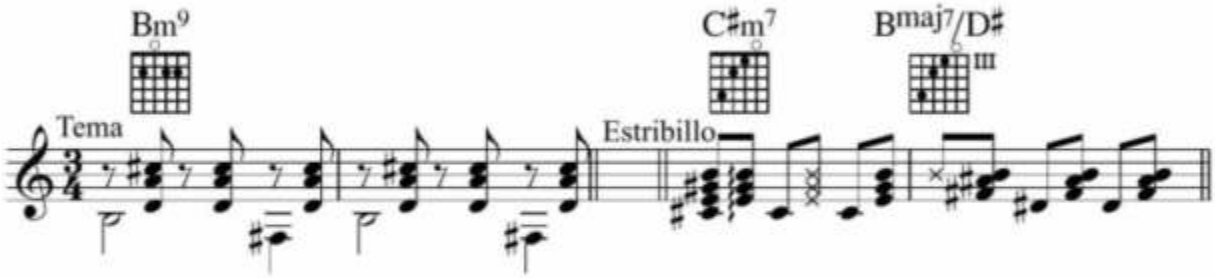
AUDIO 125 | NAVEGÁNDOTE

Es un candombe ternario con dos partes bien diferenciadas desde el acompañamiento. En la estrofa el ritmo se lleva con arpegios y un bajo activo que sirve también como respuesta a la melodía. El estribillo es rasgueado en contraste con las sutilezas melódicas de la primera parte.



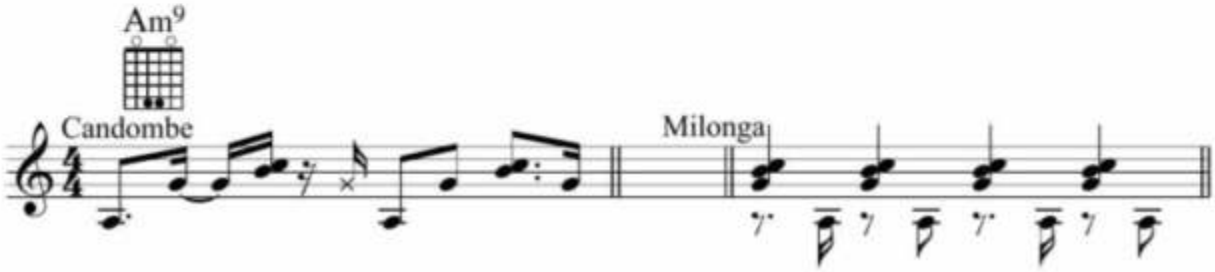
AUDIO 126 | DESHORAS

Nuevamente el contraste entre la estrofa tocada con los dedos separados y el estribillo rasgueado. Esta es una chacarera pero no guarda la estructura de la chacarera tradicional. La parte rasgueada se resalta con el uso de cuerdas al aire que generan un sonido más ligado entre los acordes.



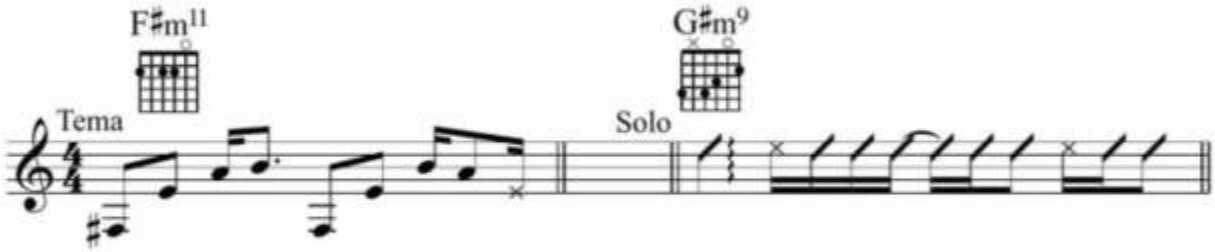
AUDIO 127 | EL CLÚ DE MIS AMORES

En esta canción la letra es lo principal, la armonía y melodía están subordinadas. Por eso el plano de la voz es mayor y el ritmo sufre constantes alteraciones adaptándose a la historia que narra el texto. Comienza como candombe y luego se vuelve milonga (esta es una opción que elegí para esta versión, la grabación original es una milonga más clásica).



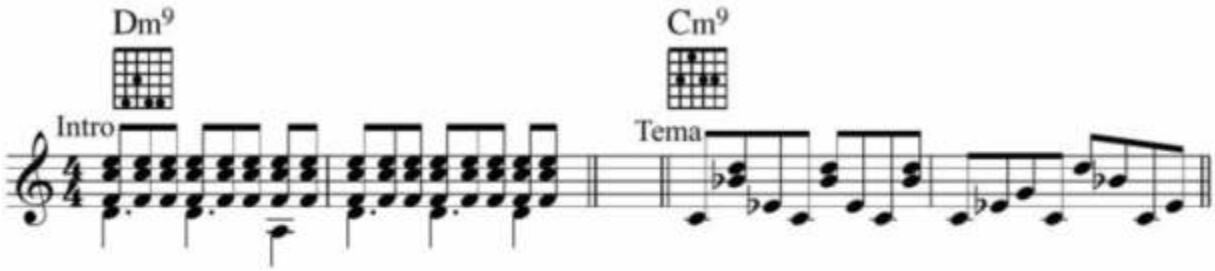
AUDIO 128 | DURMIENDO EN EL PASADO

Esta canción tiene un ritmo atresillado, *shuffle* y la primera parte está arpegiada en el estilo característico del músico brasilero Djavan. El estribillo está marcado por los *breaks* y los movimientos de bajos, las partes de solos son rasgueadas.



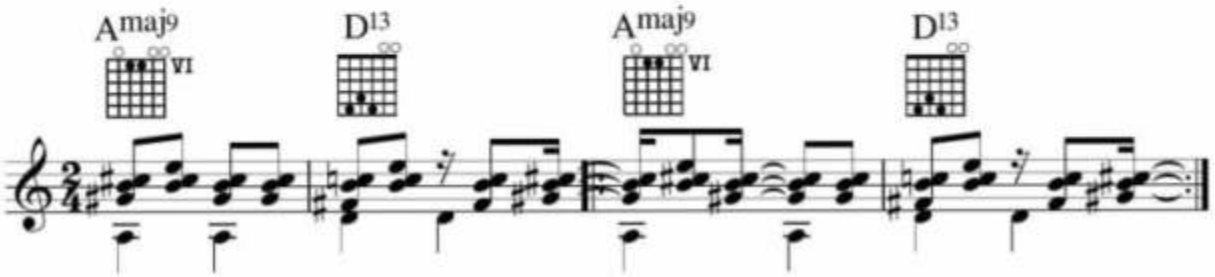
AUDIO 129 | TAN CERCA Y TAN ALLÁ

Un bolero con dos *grooves* diferentes. La introducción, el estribillo y el coro final se caracterizan por un acompañamiento que marca todas las semicorcheas con los dedos en bloque. Las estrofas en cambio son arpegiadas dándole cierto aire de milonga.



AUDIO 130 | CHEGASTE

Este es un samba brasilero clásico, el *groove* es continuo, el bajo bien marcado y algunas notas se despegan de los acordes para contestar a la melodía. Aquí utilizo mucho el juego de dos alturas que alternan dentro del mismo acorde.



AUDIO 131 | CANDOMBE RADA

En esta grabación la formación es de quinteto y la guitarra toca el ritmo de candombe interaccionando con el piano y adaptándose al contexto grupal, casi sin tocar los bajos.

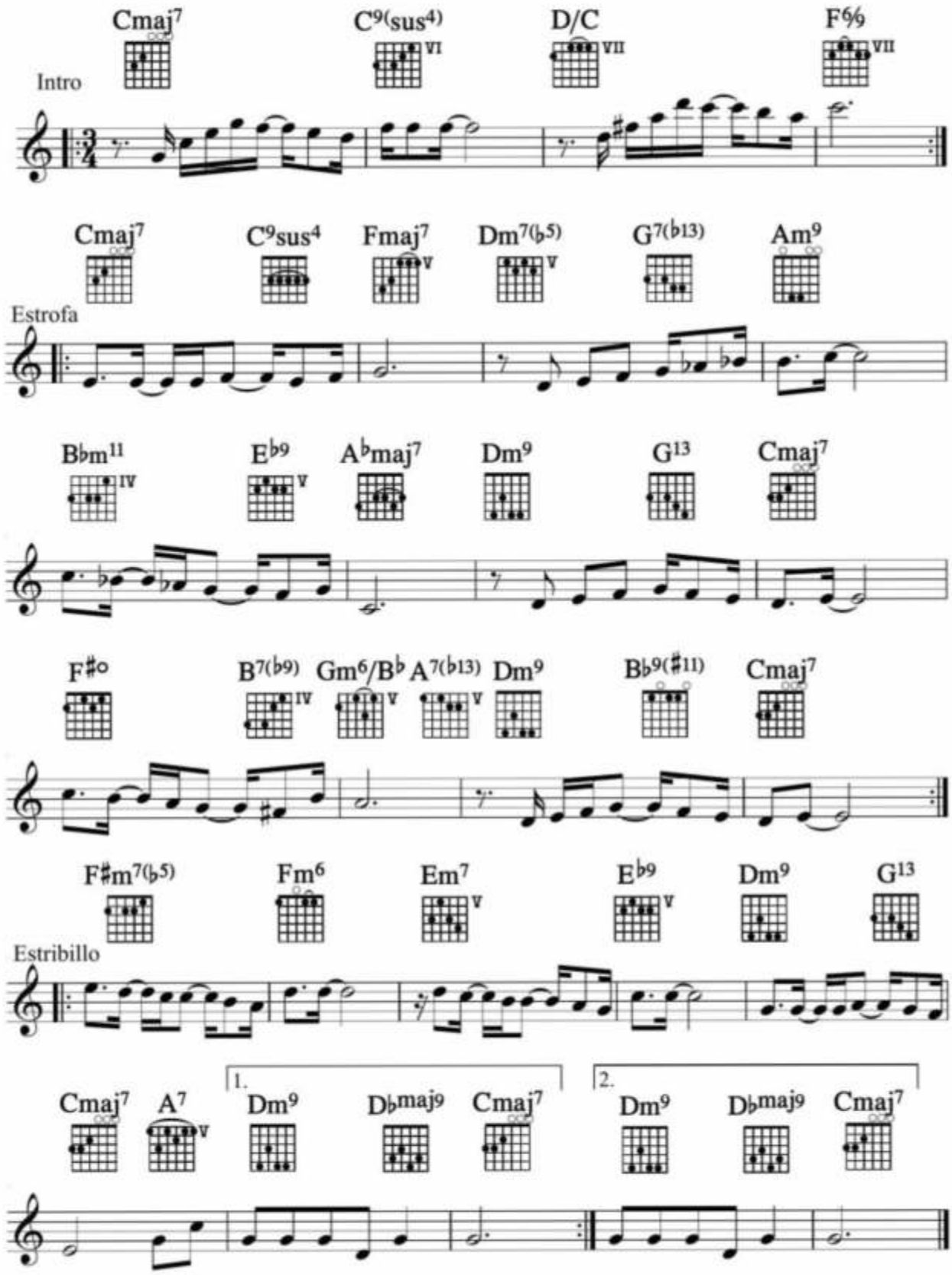
Encontrá los ejemplos de audio y el material complementario en video de este libro en:

www.melos.com.ar/audios/

Luna de piedra

Zamba

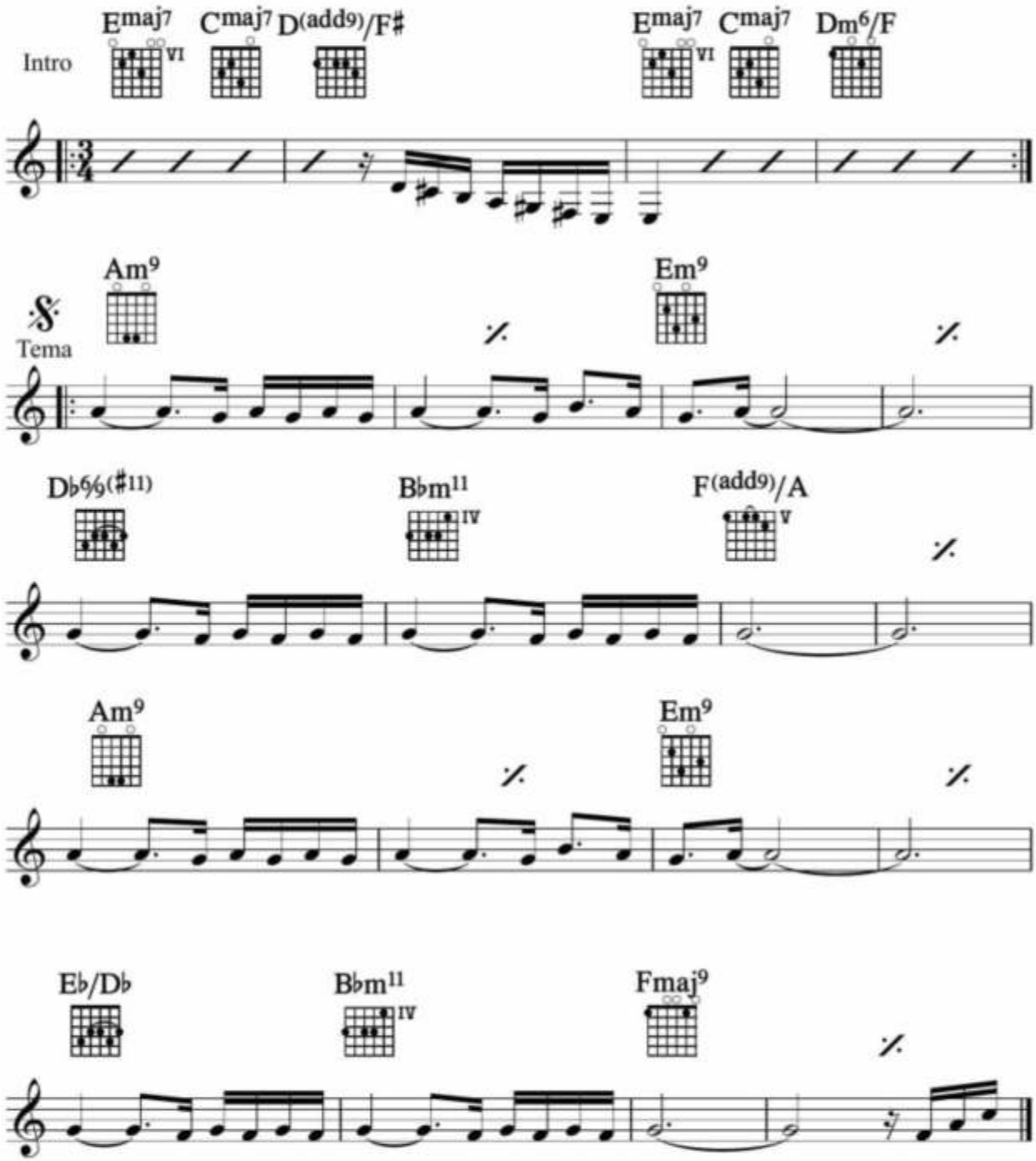
Letra Y Música
BETO CALETTI

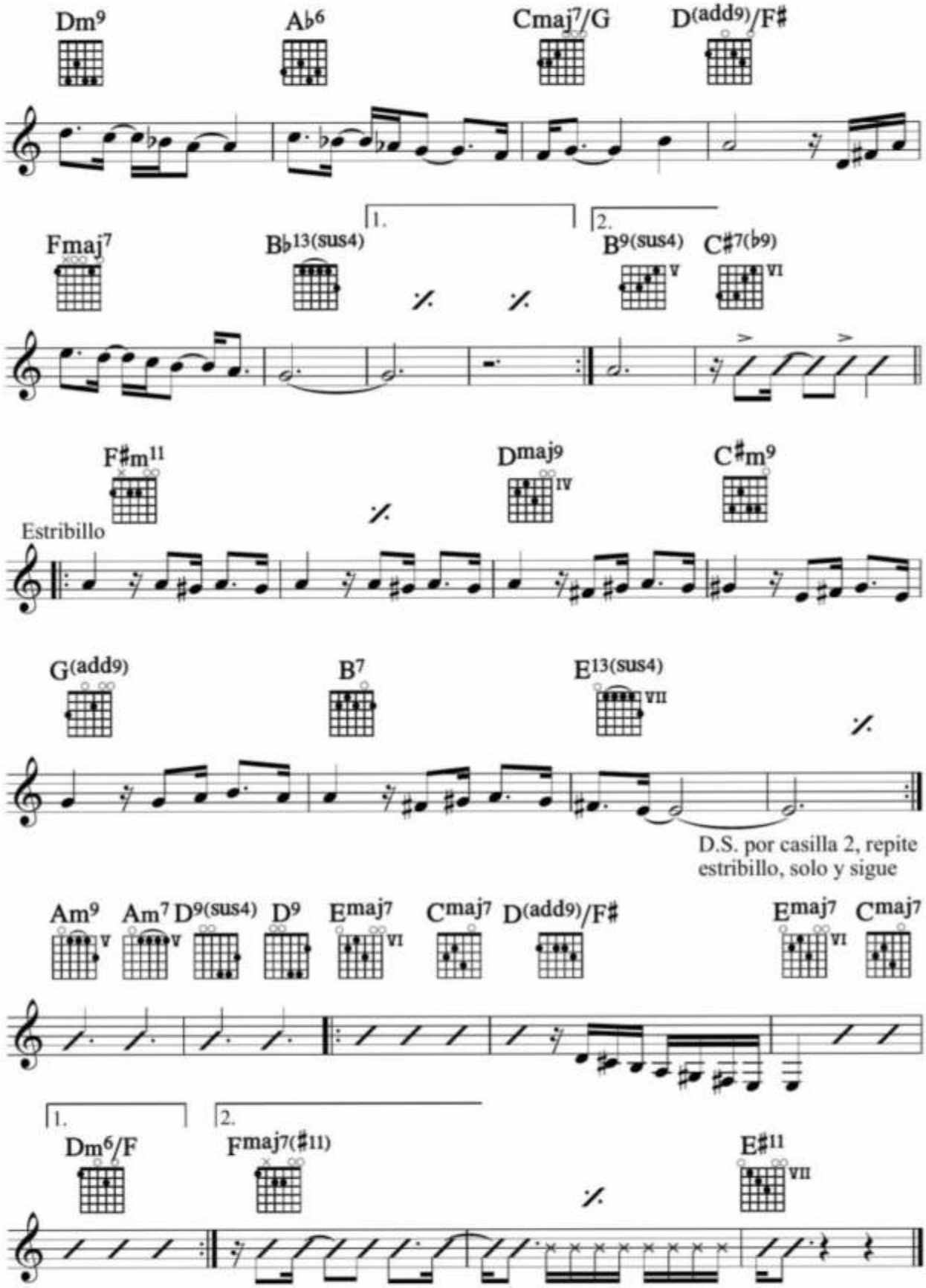


Navegándote

Candombe en 3

Letra Y Música
BETO CALETTI

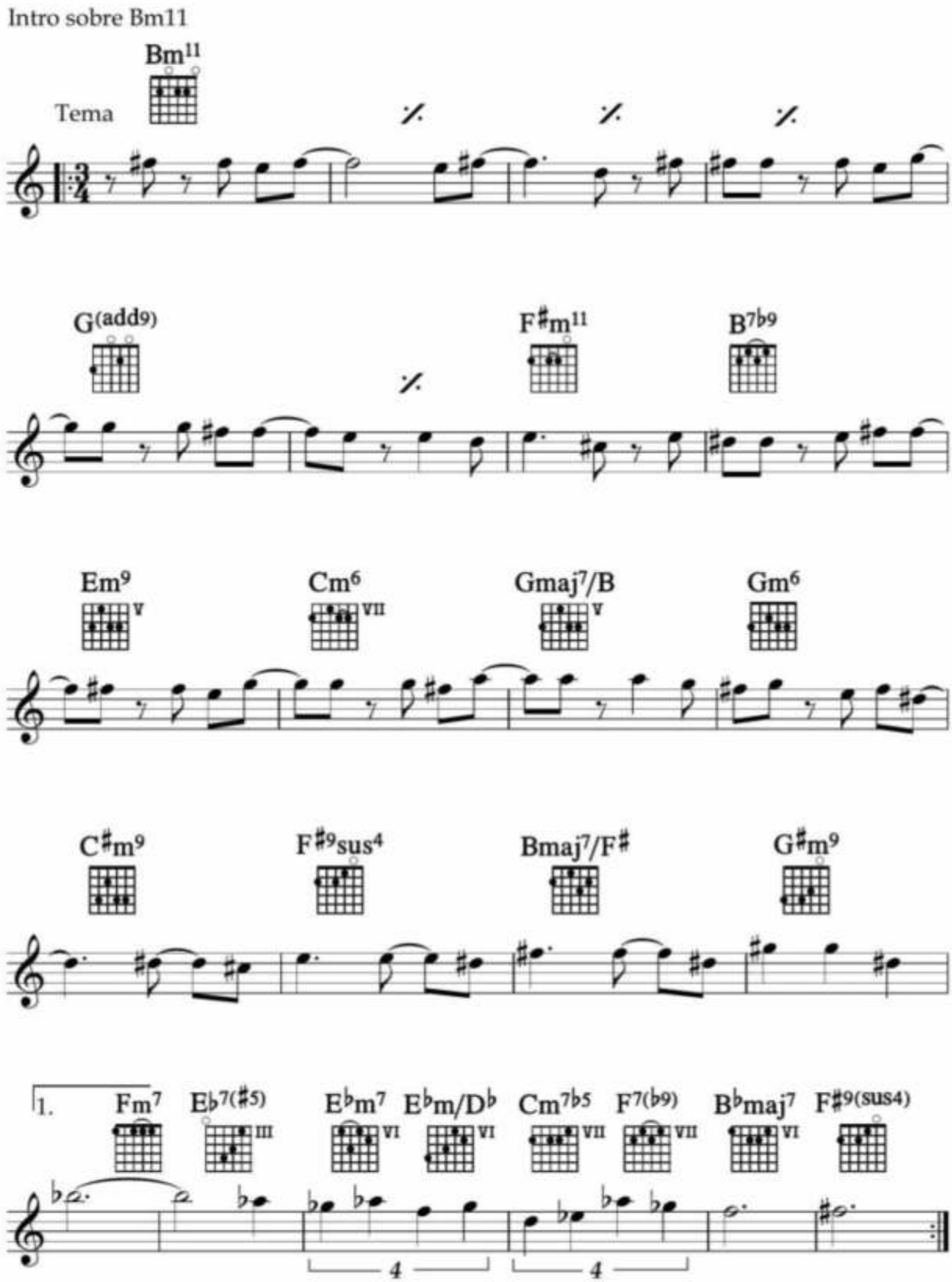


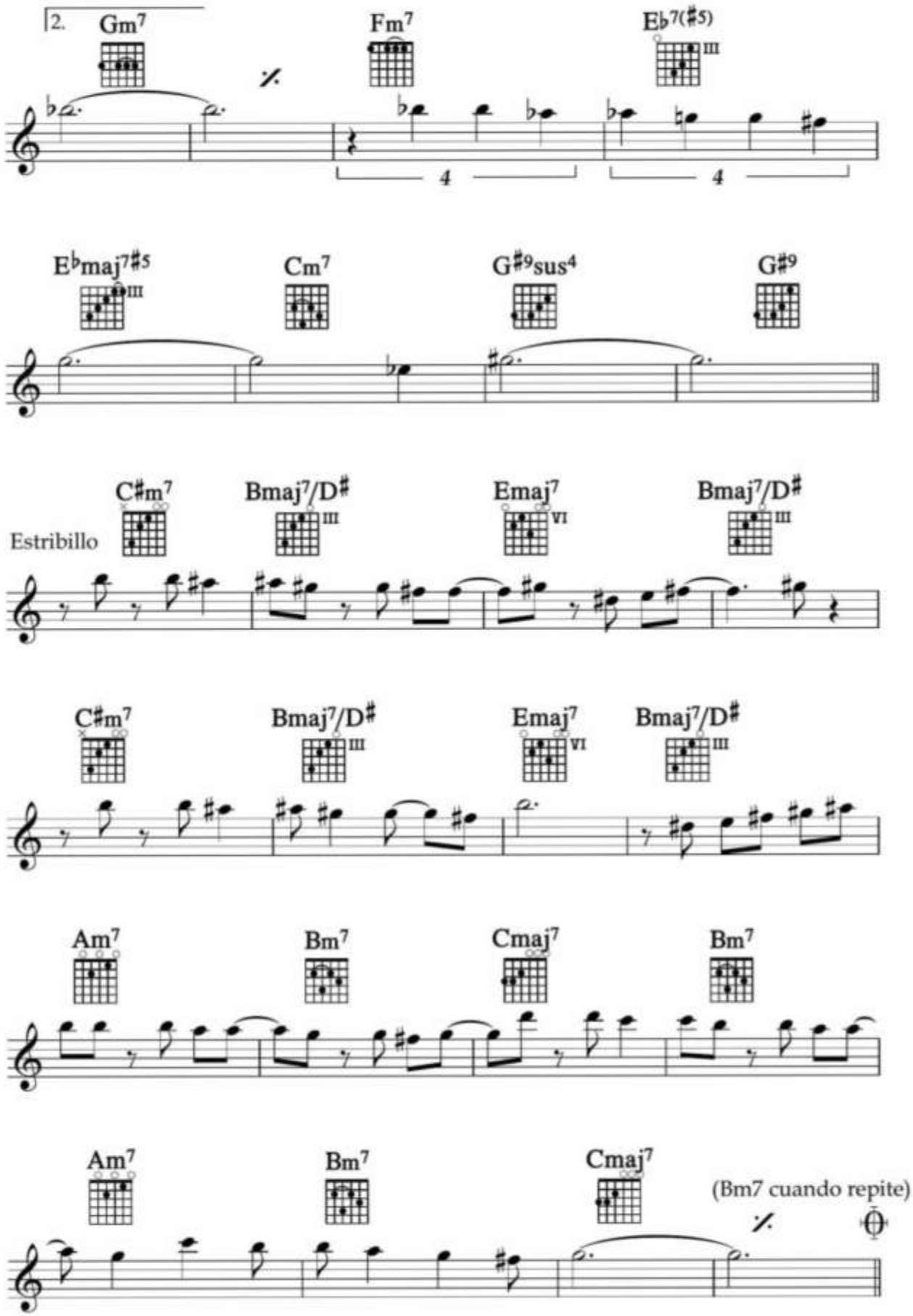

Dm9
A♭6
Cmaj7/G
D(add9)/F♯
Fmaj7
B♭13(sus4)
1.
2.
B9(sus4)
V
C♯7(♭9)
VI
F♯m11
Dmaj9
IV
C♯m9
Estribillo
G(add9)
B7
E13(sus4)
VII
D.S. por casilla 2, repite estribillo, solo y sigue
Am9
Am7
V
D9(sus4)
D9
Emaj7
VI
Cmaj7
D(add9)/F♯
Emaj7
VI
Cmaj7
1.
2.
Dm6/F
Fmaj7(♯11)
E♯11
VII

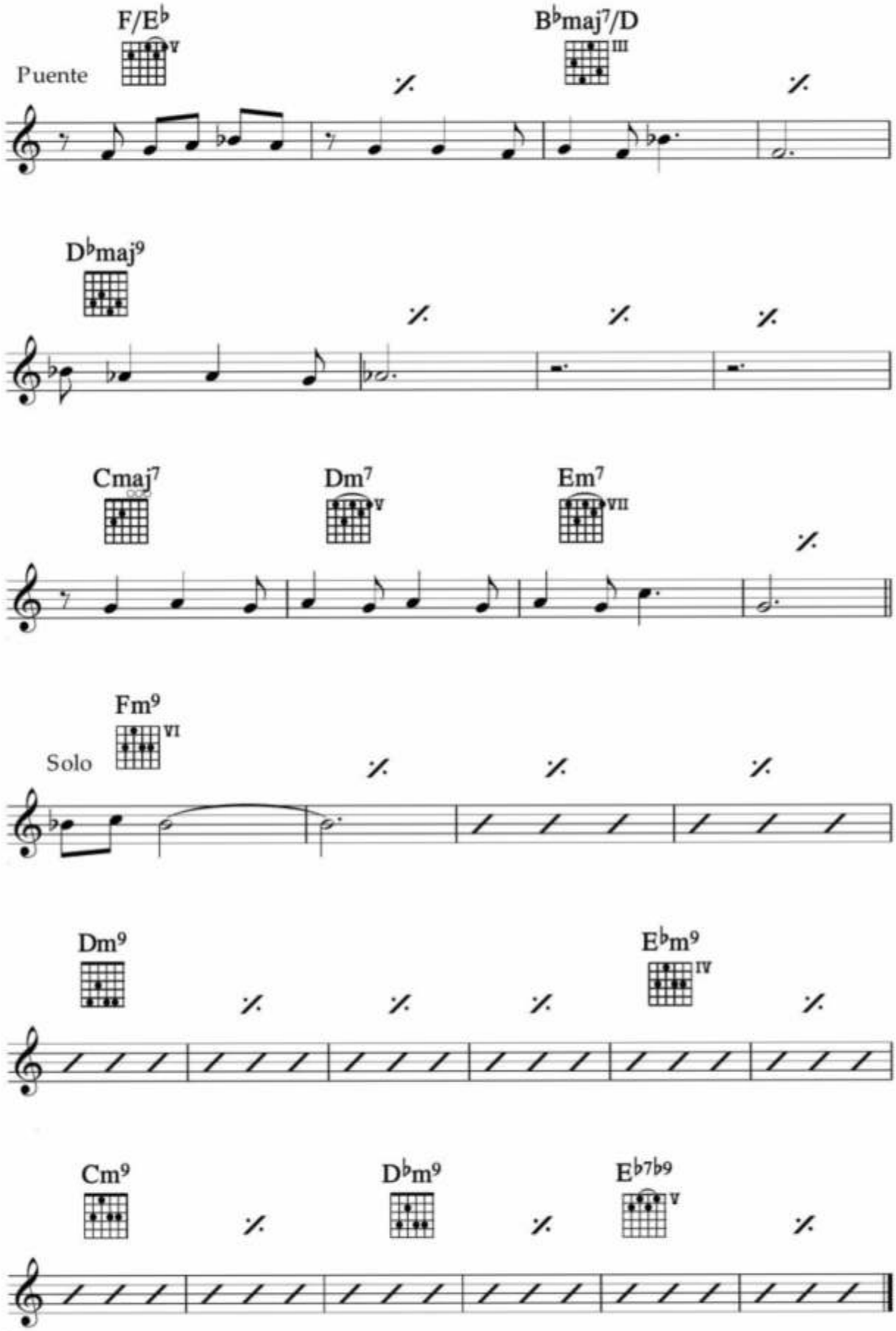
Deshoras

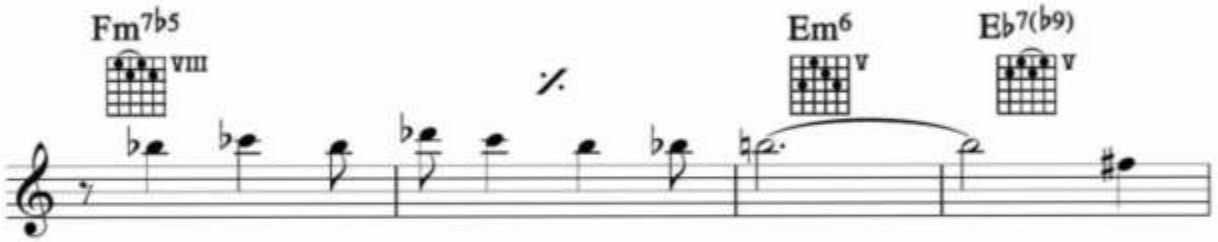
Chacarera

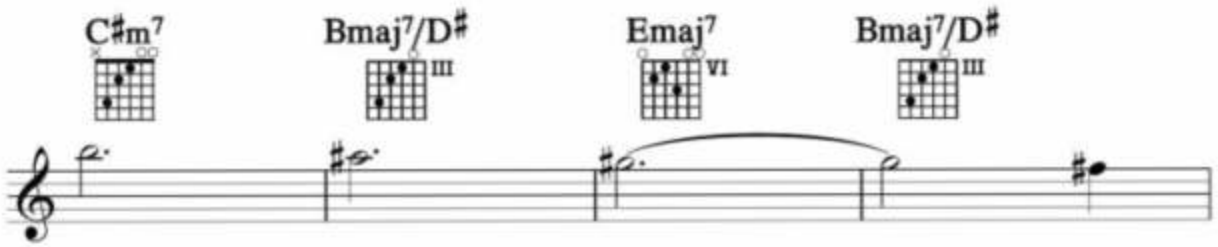
Letra Y Música
BETO CALETTI

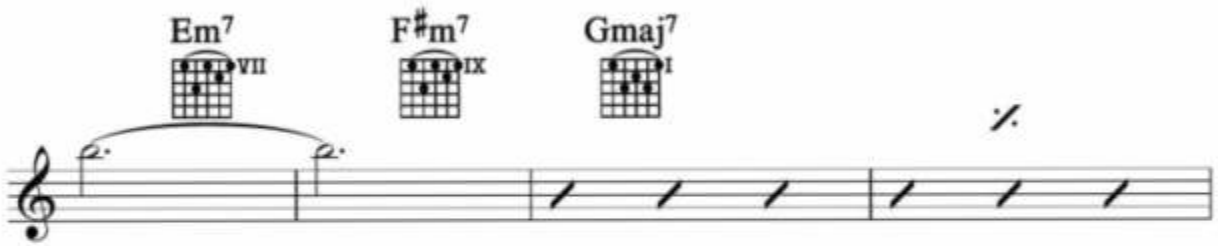


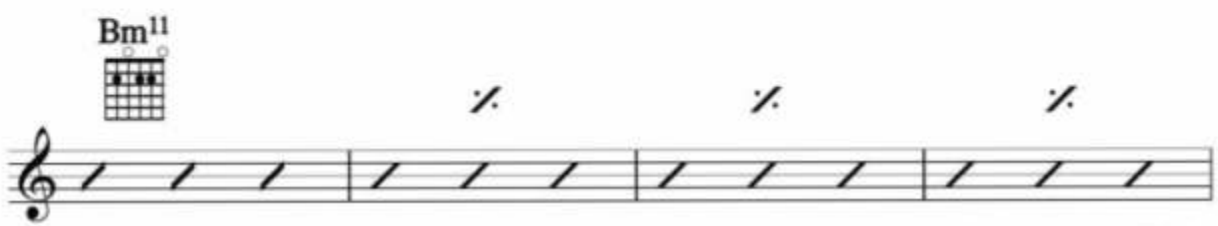

2.
Gm7
Fm7
Eb7(#5)
III
4
4
Ebmaj7#5
III
Cm7
G#9sus4
G#9
C#m7
Bmaj7/D#
III
Emaj7
VI
Bmaj7/D#
III
Estribillo
C#m7
Bmaj7/D#
III
Emaj7
VI
Bmaj7/D#
III
Am7
Bm7
Cmaj7
Bm7
Am7
Bm7
Cmaj7
(Bm7 cuando repite)


F/E♭
V
Puente
B♭maj7/D
III
D♭maj9
Cmaj7
Dm7
V
Em7
VII
Fm9
VI
Solo
Dm9
E♭m9
IV
Cm9
D♭m9
E♭7♭9
V

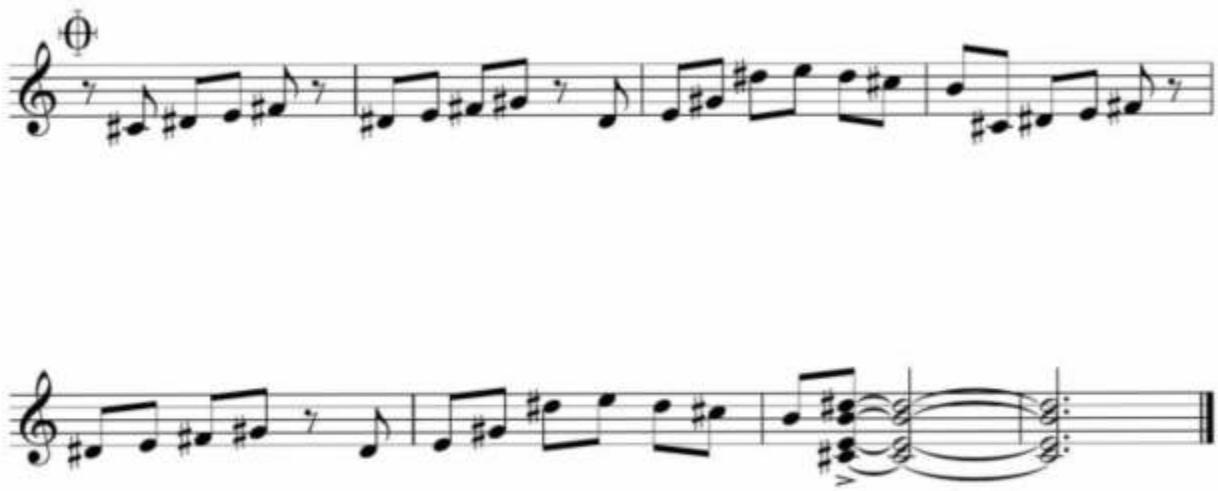








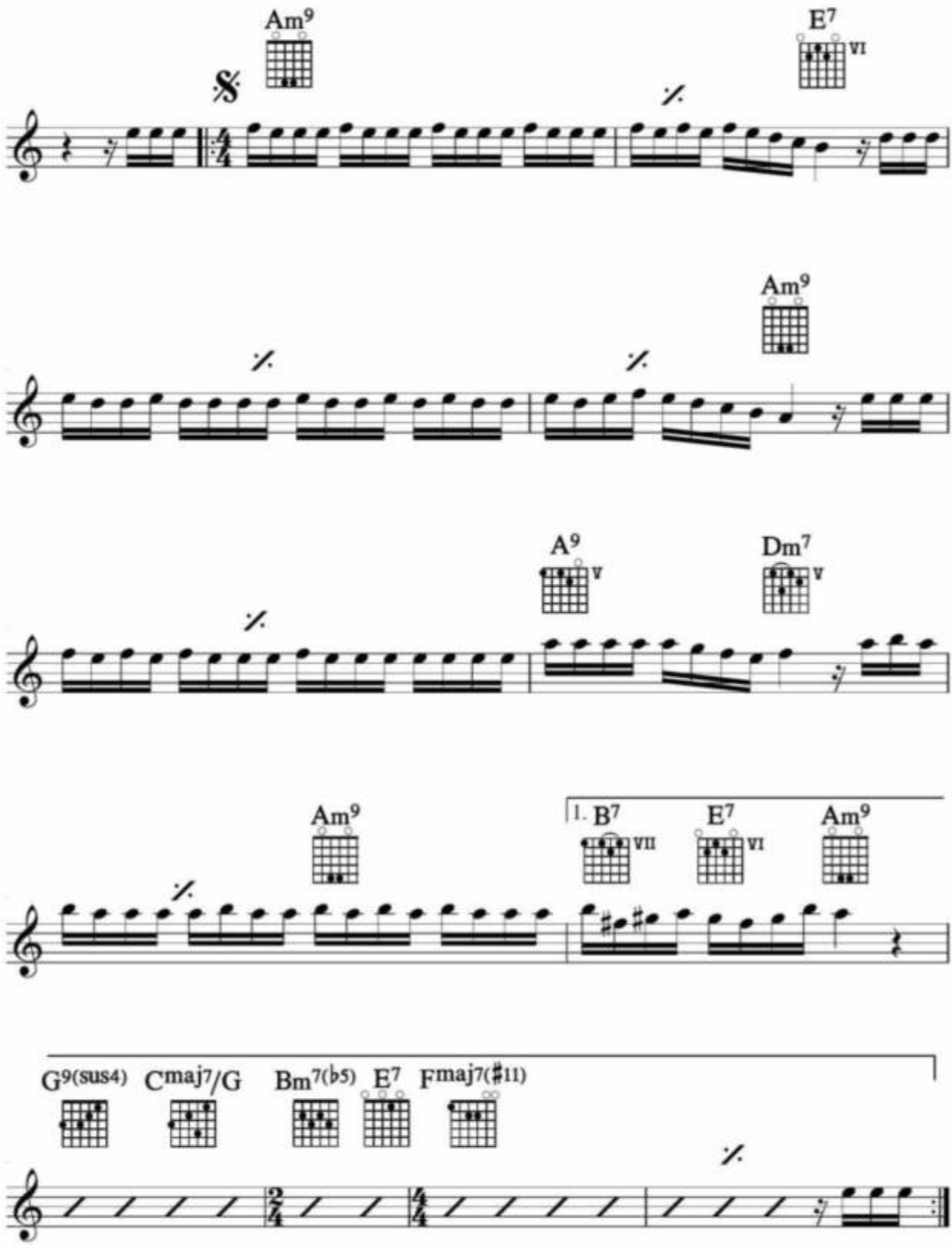
D.C. por casilla 2,
repite estribillo y Coda

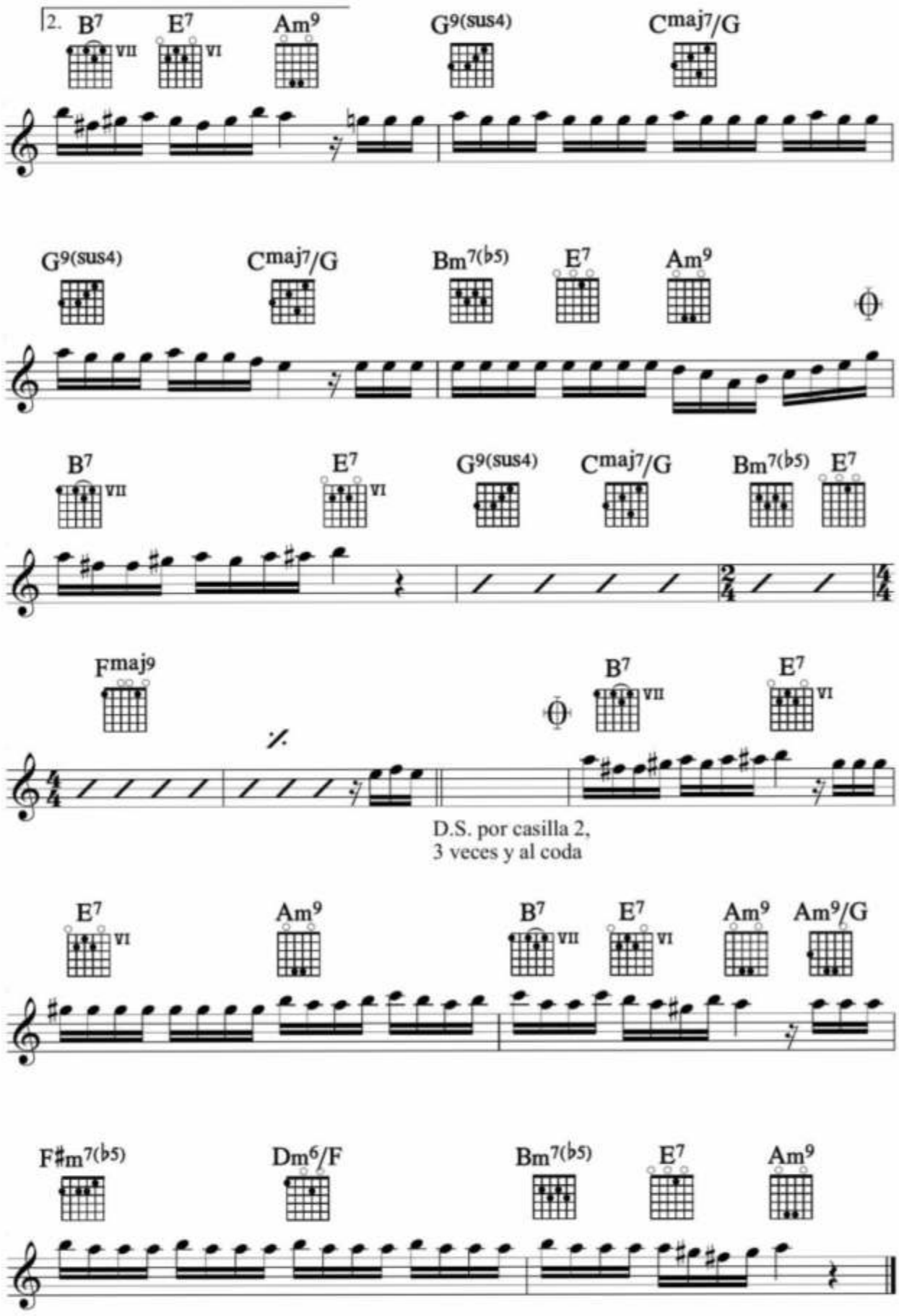


El clú de mis amores

Milonga / Candombe

Letra Y Música
BETO CALETTI

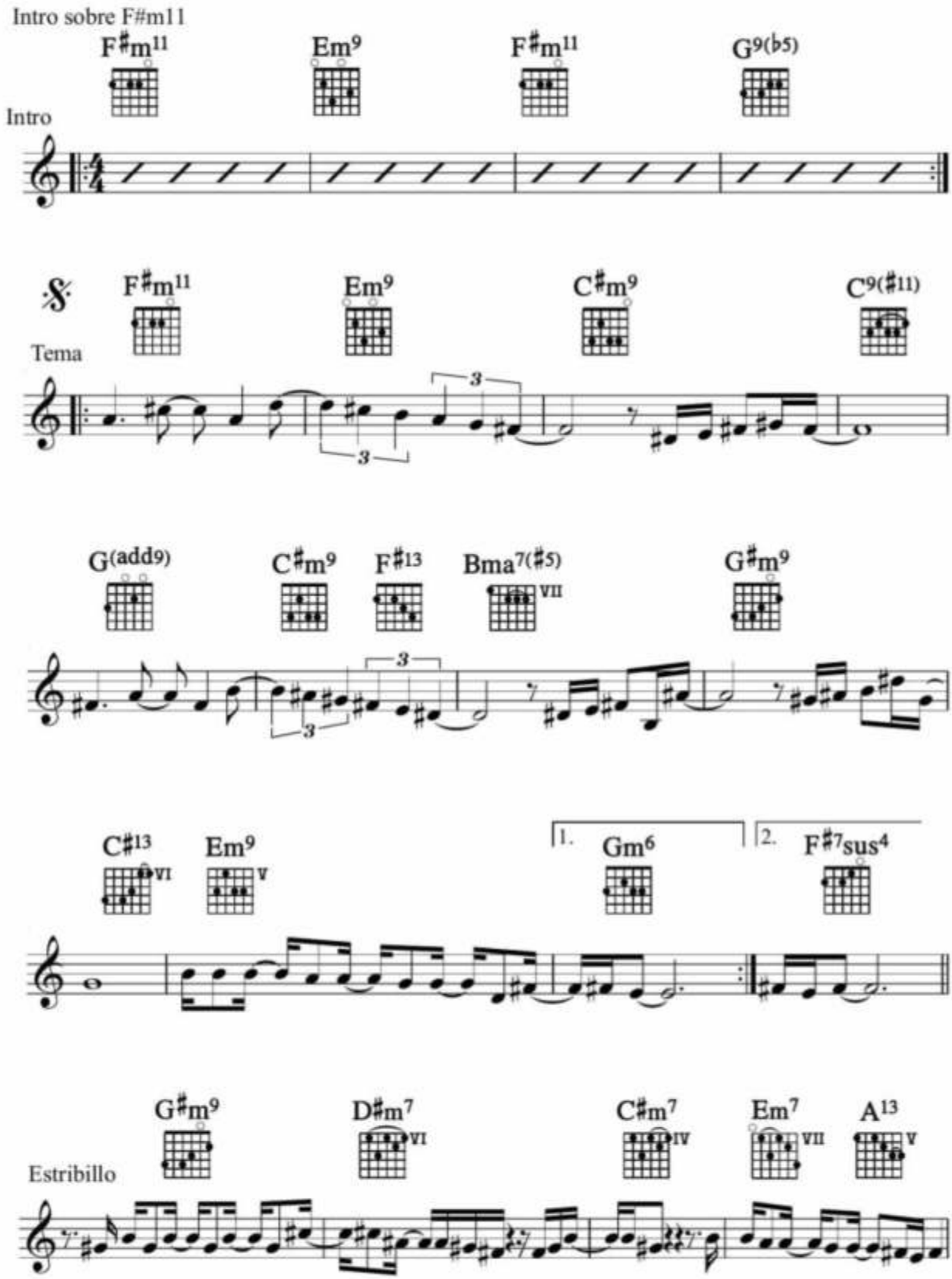


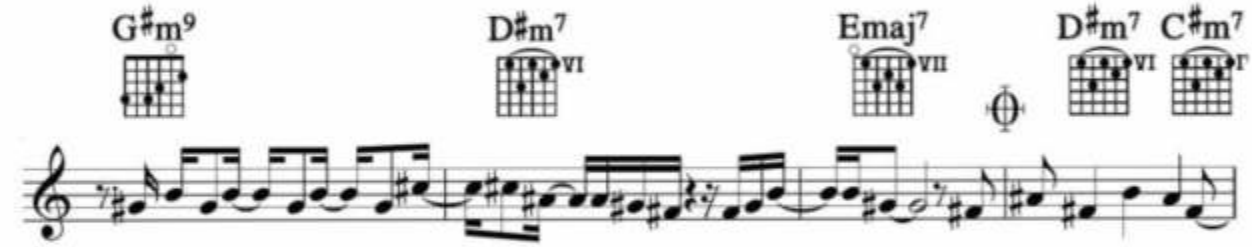

2. B7 VII
E7 VI
Am9
G9(sus4)
Cmaj7/G
G9(sus4)
Cmaj7/G
Bm7(b5)
E7
Am9
B7 VII
E7 VI
G9(sus4)
Cmaj7/G
Bm7(b5)
E7
Fmaj9
B7 VII
E7 VI
D.S. por casilla 2,
3 veces y al coda
E7 VI
Am9
B7 VII
E7 VI
Am9
Am9/G
F#m7(b5)
Dm6/F
Bm7(b5)
E7
Am9

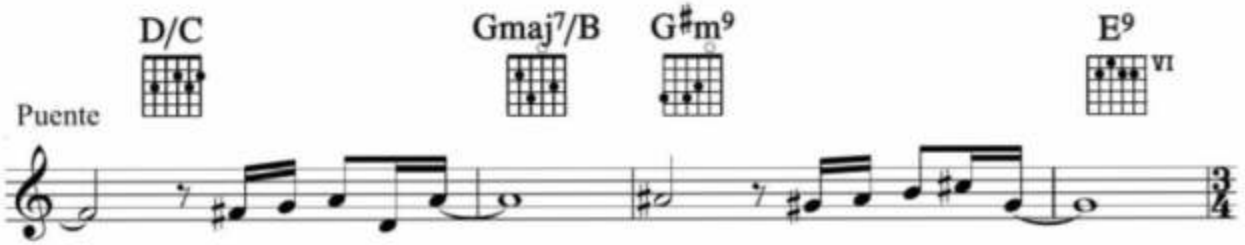
Durmiendo en el pasado

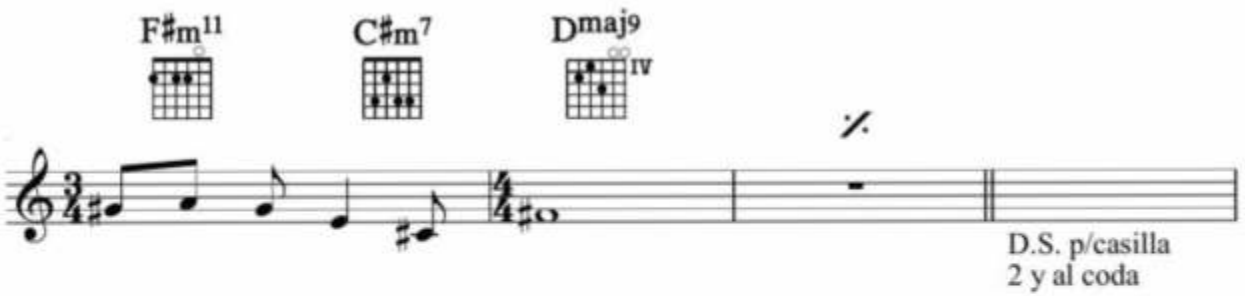
Shuffle

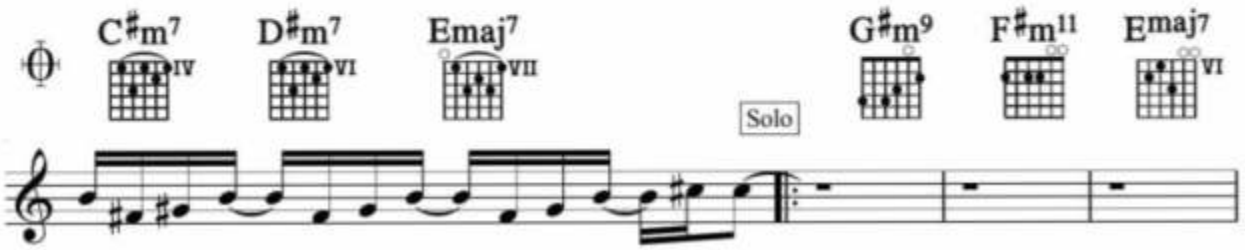
Letra Y Música
BETO CALETTI

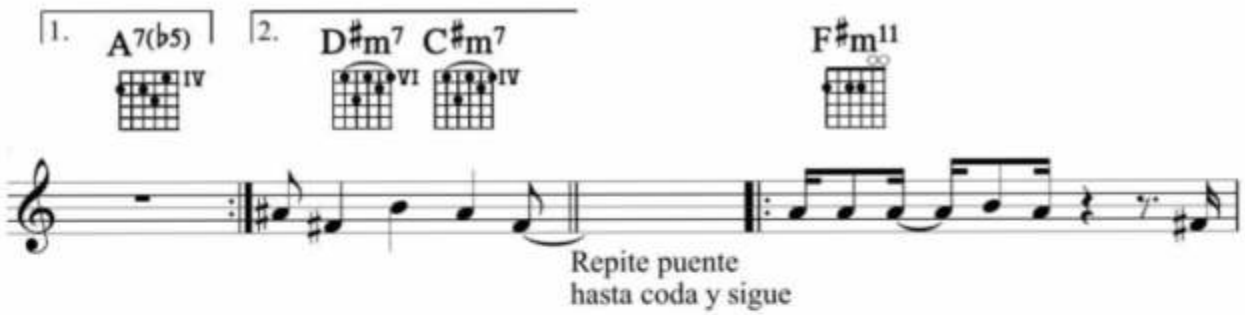


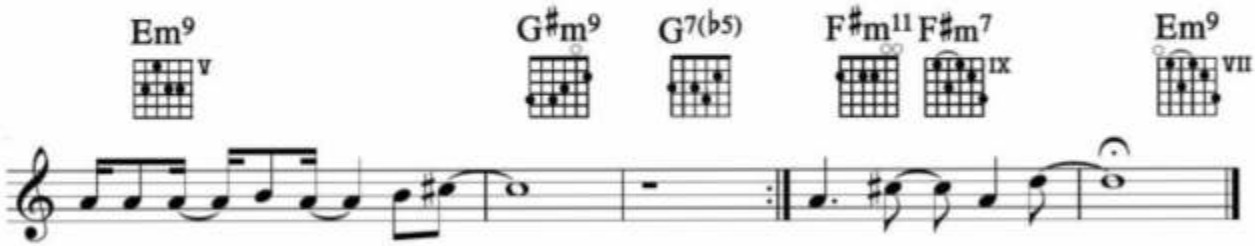

G♯m9
D♯m7 VI
Emaj7 VII
D♯m7 VI
C♯m7


Puente
D/C
Gmaj7/B
G♯m9
E9 VI


F♯m11
C♯m7
Dmaj9 IV
D.S. p/casilla
2 y al coda


C♯m7 IV
D♯m7 VI
Emaj7 VII
Solo
G♯m9
F♯m11
Emaj7 VI

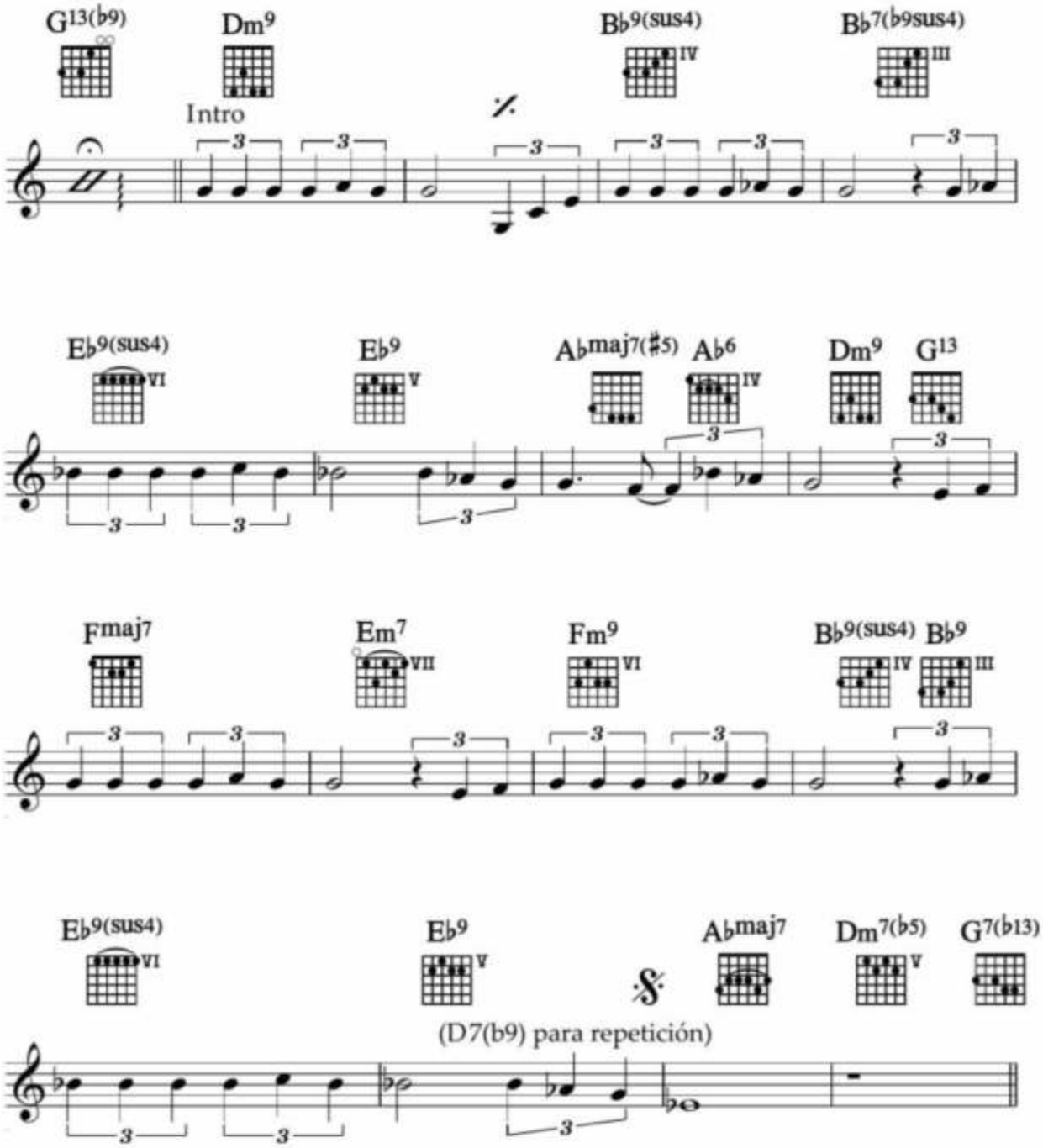

1.
A7(b5) IV
2.
D♯m7 VI
C♯m7 IV
F♯m11
Repite puente
hasta coda y sigue

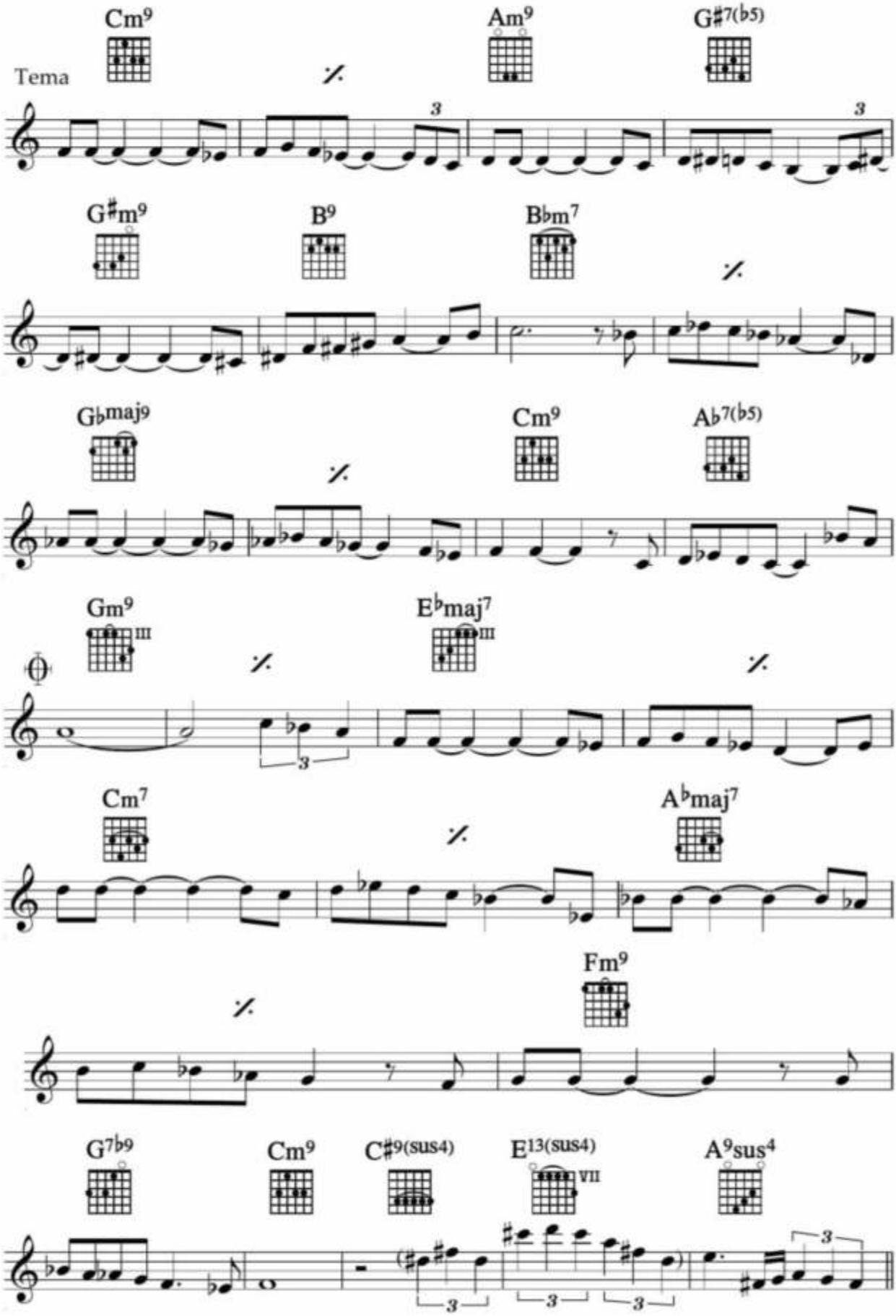

Em9 V
G♯m9
G7(b5)
F♯m11
F♯m7 IX
Em9 VII

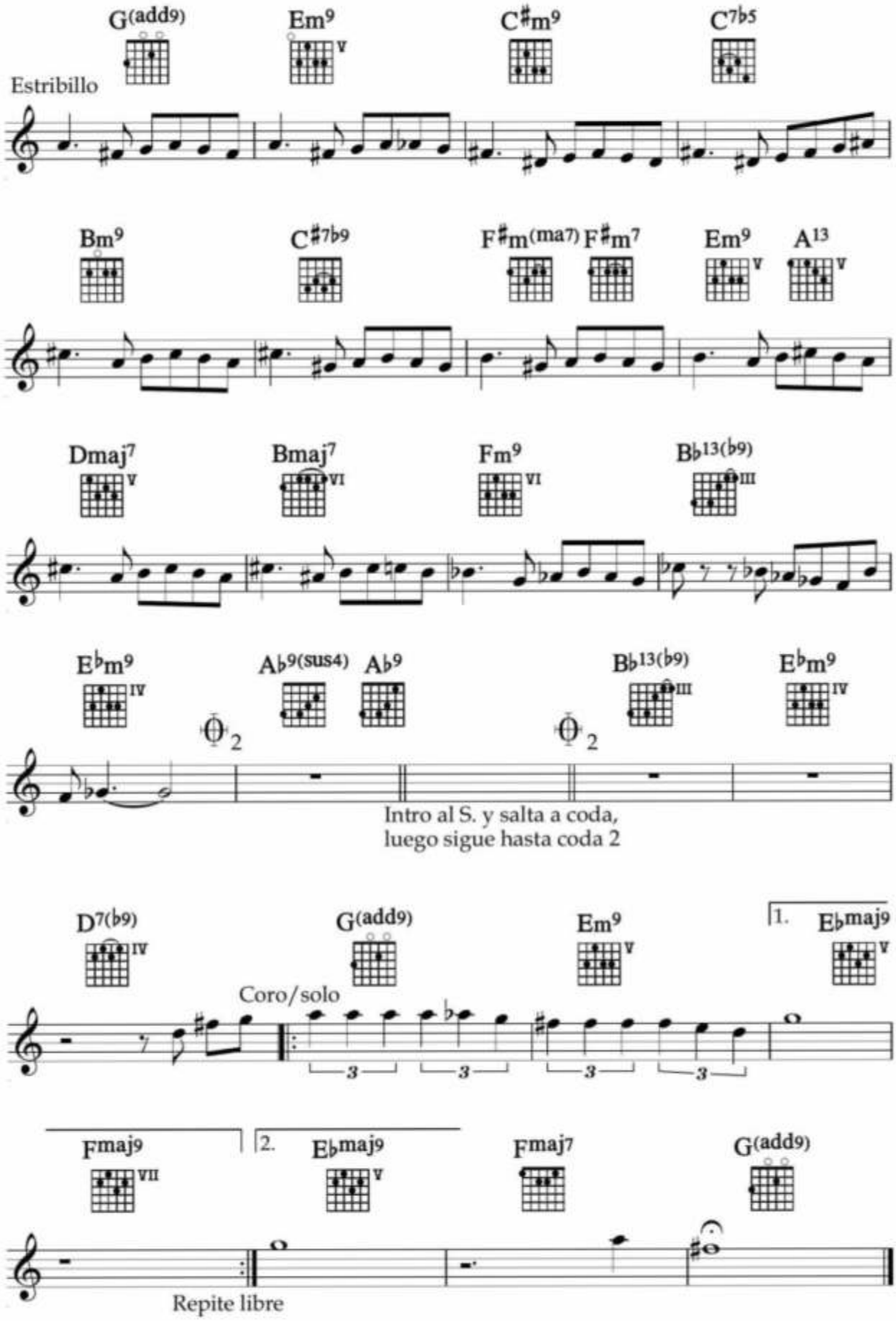
Tan cerca y tan allá

Bolero

Letra Y Música
BETO CALETTI



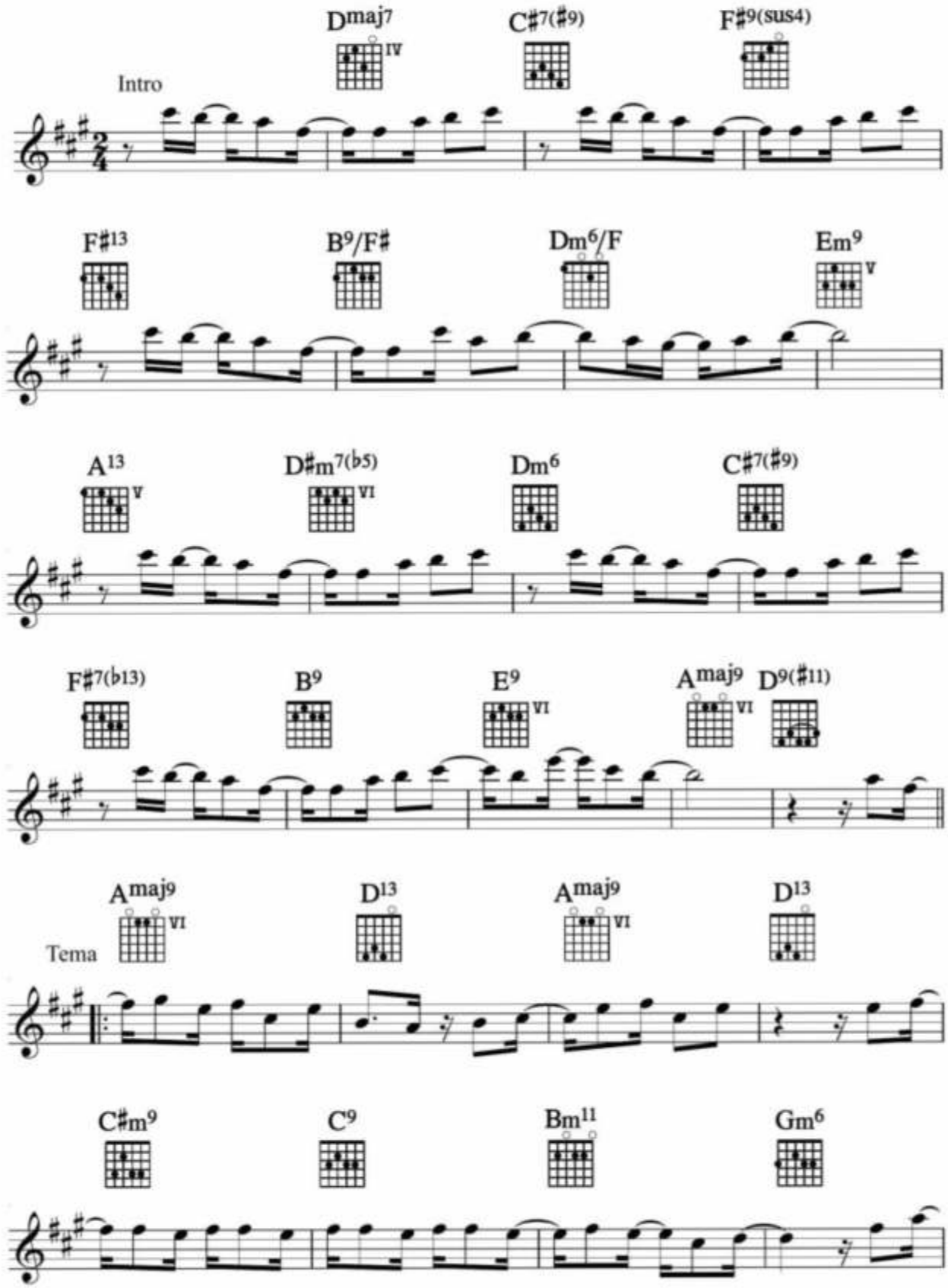

Tema
Cm9
Am9
G♯7(♭5)
G♯m9
B9
B♭m7
G♭maj9
Cm9
A♭7(♭5)
Gm9
III
E♭maj7
III
Cm7
A♭maj7
Fm9
G7♭9
Cm9
C♯9(sus4)
E13(sus4)
VII
A9sus4

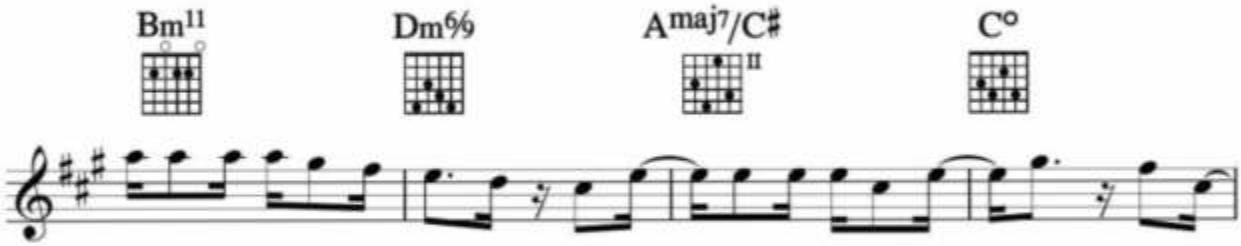

G(add9)
Em9
C♯m9
C7♭5
Estribillo
Bm9
C♯7♭9
F♯m(ma7)
F♯m7
Em9
A13
Dmaj7
Bmaj7
Fm9
B♭13(♭9)
E♭m9
A♭9(sus4)
A♭9
B♭13(♭9)
E♭m9
2
2
Intro al S. y salta a coda,
luego sigue hasta coda 2
D7(♭9)
G(add9)
Em9
1.
E♭maj9
Coro/solo
3
3
3
3
Fmaj9
2.
E♭maj9
Fmaj7
G(add9)
Repite libre

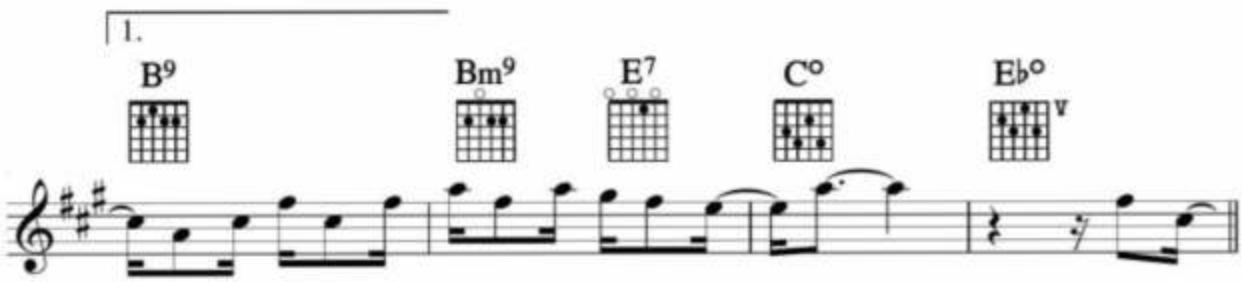
Chegaste

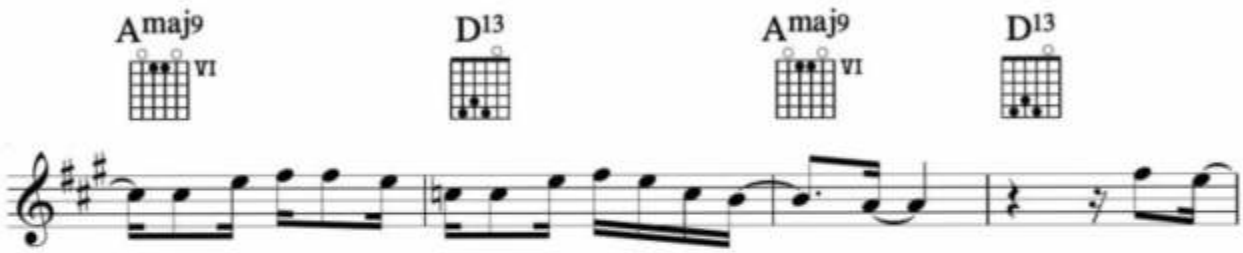
Samba

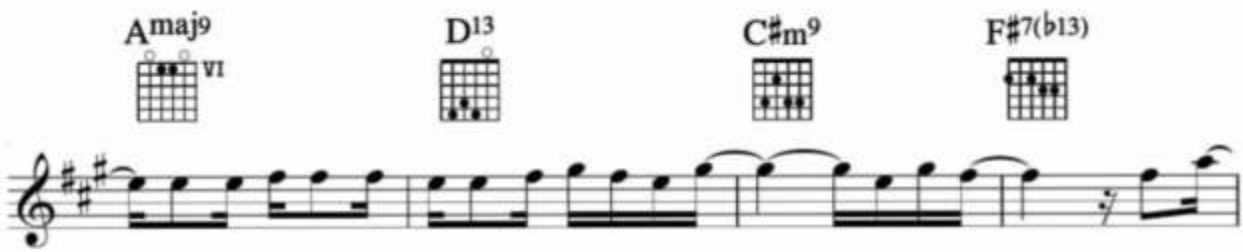
Letra Y Música
BETO CALETTI

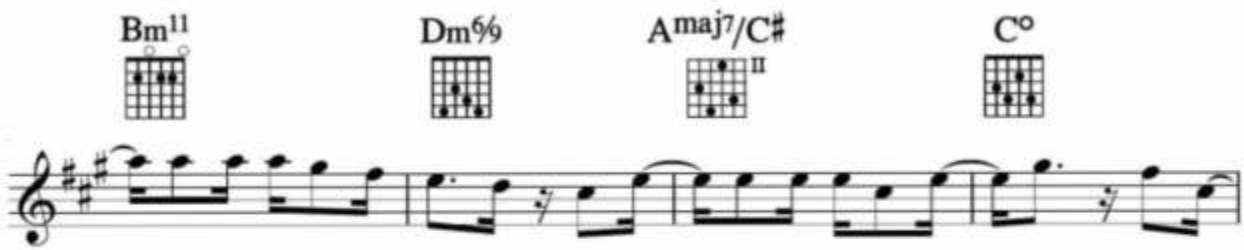


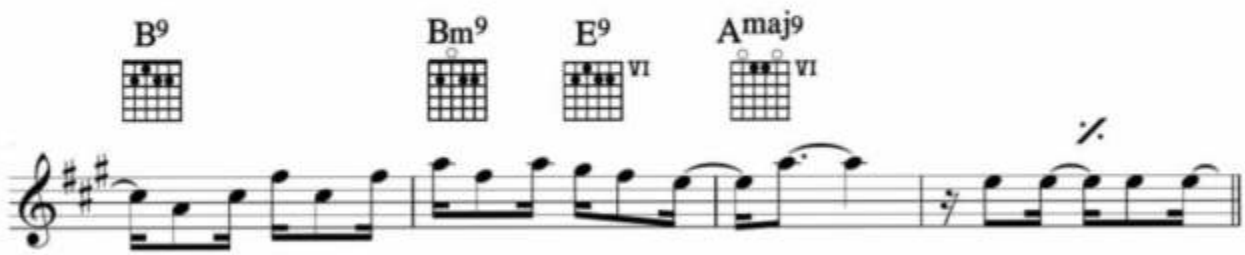

Bm11
Dm6/9
Amaj7/C♯
II
C°

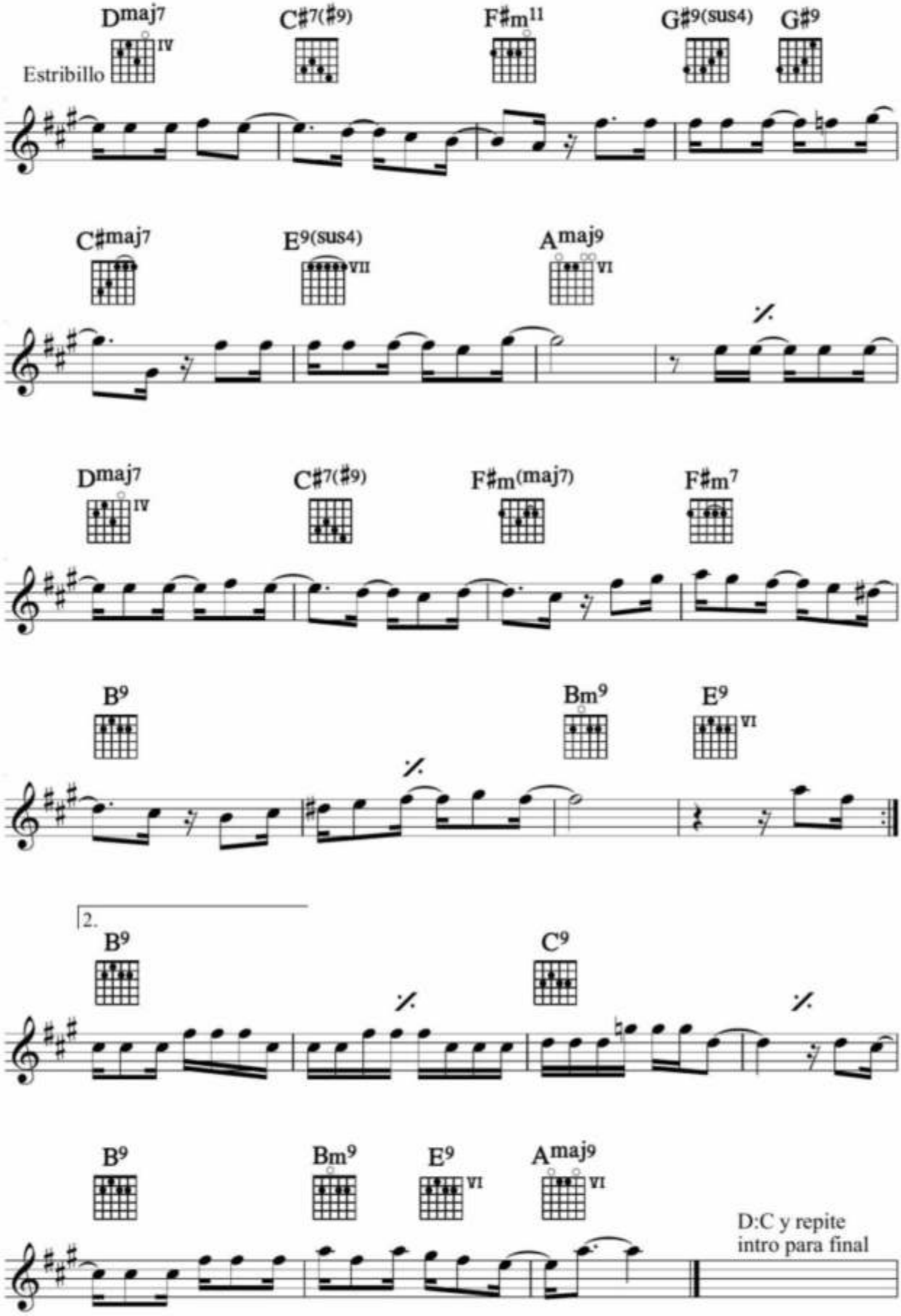

1.
B9
Bm9
E7
C°
E♭°
V


Amaj9
VI
D13
Amaj9
VI
D13


Amaj9
VI
D13
C♯m9
F♯7(♭13)


Bm11
Dm6/9
Amaj7/C♯
II
C°

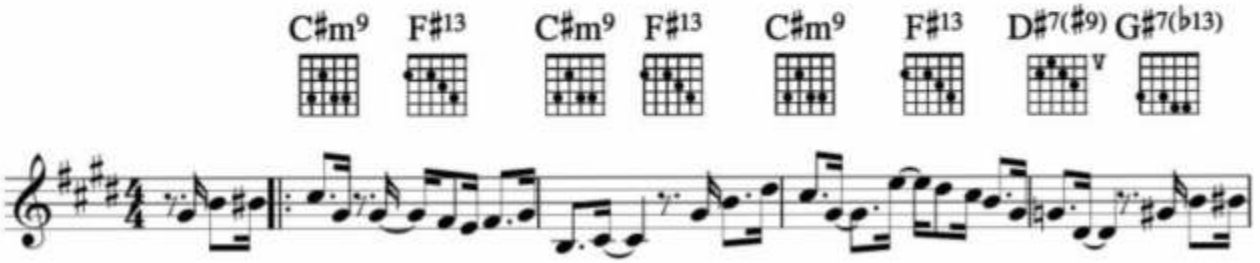

B9
Bm9
E9
VI
Amaj9
VI

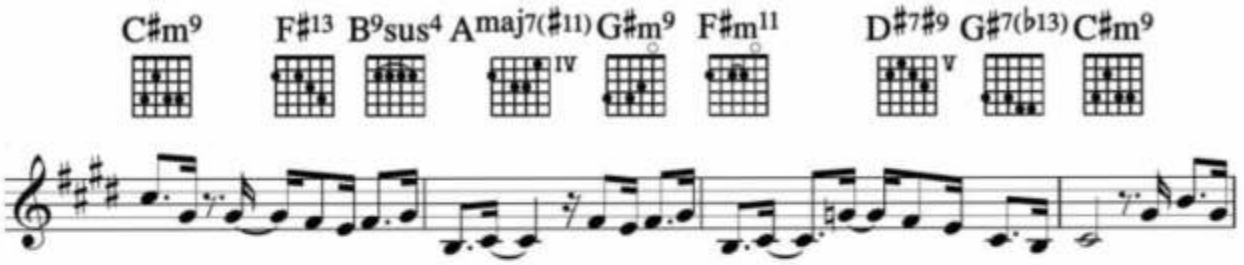

Estribillo
Dmaj7
IV
C♯7(♯9)
F♯m11
G♯9(sus4)
G♯9
C♯maj7
E9(sus4)
VII
Amaj9
VI
Dmaj7
IV
C♯7(♯9)
F♯m(maj7)
F♯m7
B9
Bm9
E9
VI
2.
B9
C9
B9
Bm9
E9
VI
Amaj9
VI
D:C y repite
intro para final

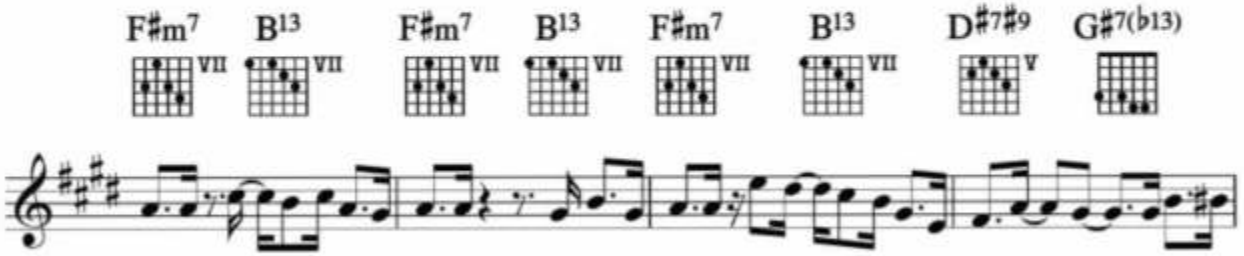
Candombe Rada

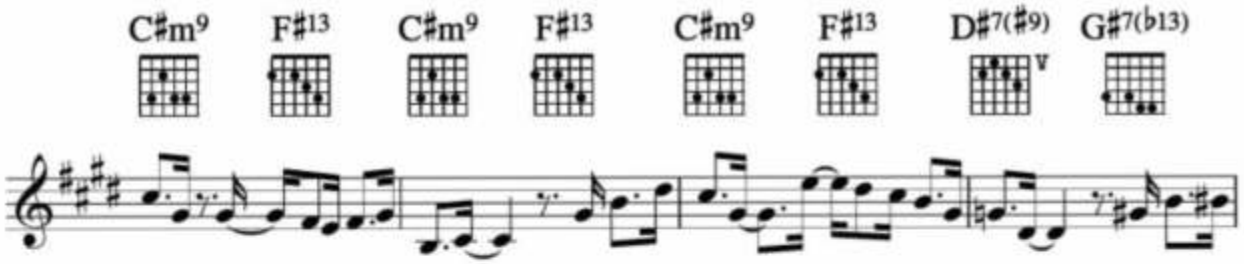
Candombe

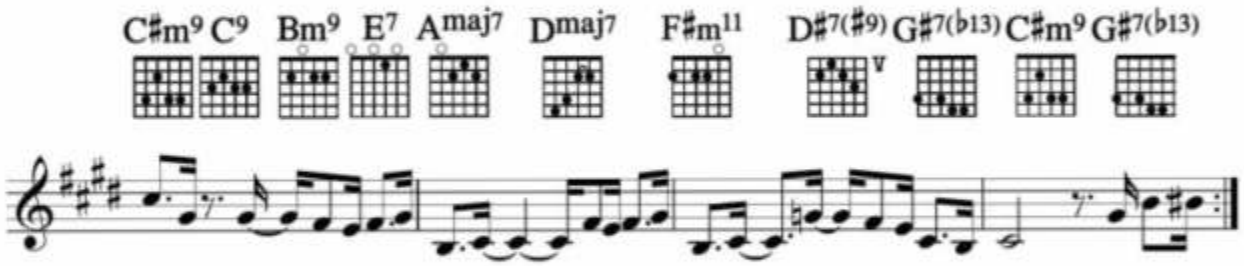
Letra Y Música
BETO CALETTI











Beto Caletti se presentó en escenarios de Argentina, Brasil, México, Canadá, España, Suiza, Uruguay, Inglaterra, Bélgica, Colombia, Italia, Cuba y Japón como compositor e intérprete de canciones latinoamericanas. Editó ocho discos y un DVD con ediciones en Argentina, México y Japón.

Formó parte durante 15 años del grupo *"Los musiqueros"*, con el que grabó otros tres discos. Ganó el "*Premio Ace*" y fue nominado para los premios "*Gardel*". Escribió e interpretó las canciones de la premiada serie "*La asombrosa excursión de Zamba*" (1ra temporada) para *Canal encuentro TV*.

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Dedicado a la investigación, composición e interpretación de música sudamericana, publicó los libros "Samba, choro e bossa nova" (Ricordi/Melos) y Guitarra brasilera (Ellisound) y realizó cursos y talleres sobre rítmicas en varios paises.

Del patrón rítmico a la improvisación. Una mirada sobre el acompañamiento, la textura y el mestizaje de estilos, en busca de nuevos horizontes. Este libro está destinado al desarrollo del acompañamiento de canciones en la guitarra. Abarca estilos afroamericanos con la idea de profundizar, enriquecer y obtener una visión más artesanal: salirse de los patrones rítmicos, explorar parámetros menos usados, y buscar un perfil personal cuando acompañamos una canción.

Contenidos: La rítmica básica y sus distintas capas. Del patrón a la improvisación. Rasgueos y arpegios. Elección de acordes. Utilización de otros parámetros. Nuevos horizontes. Ejemplos de canciones.

EDITORIAL MELOS ARGENTINA

ISBN 978-987-611-371-7

9 789876 113717